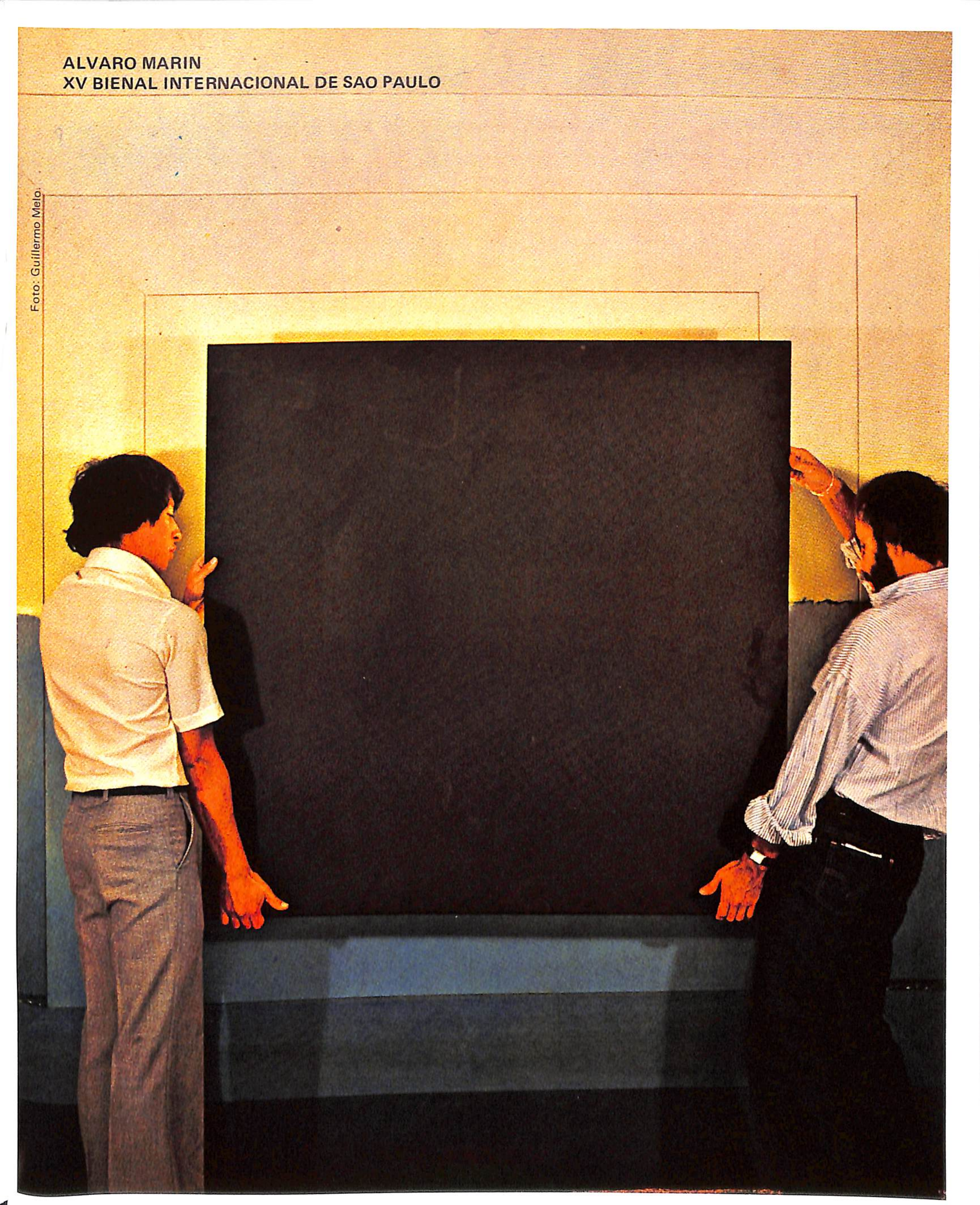
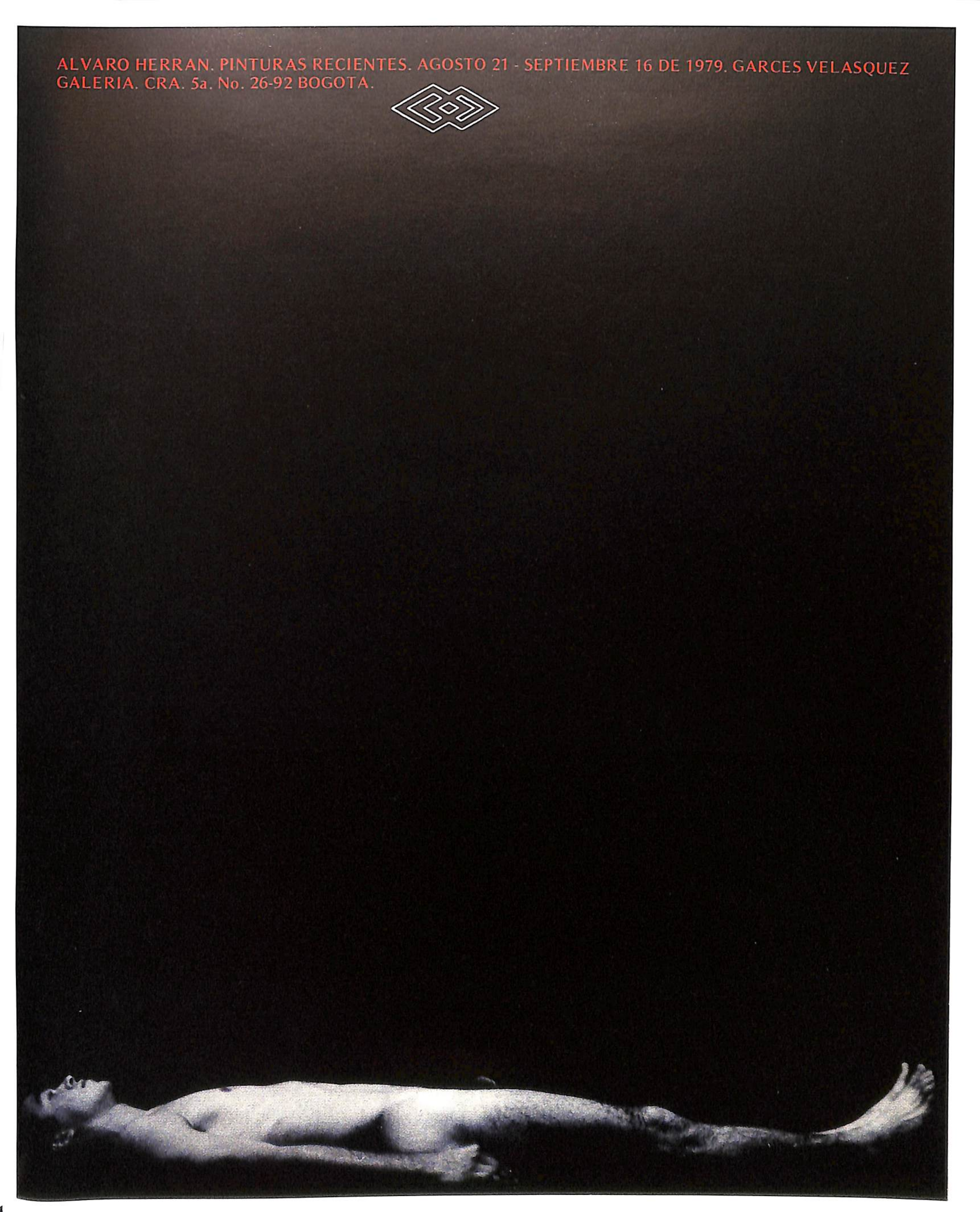
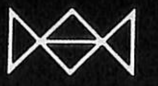

REVISTA
DEL ARTE Y LA ARQUITECTURA EN AMERICA LATINA
THE
COLO
CONNEC
BILLIONS IN POT &
CONVERSACION CON ROGELIO SALMONA
AÑO I NUMERO 4 - 1980
AUSTRIA . . . . . S 22
BELGIUM . . . . . F 45
CANARY ISL. . . . . Ptas 95
DENMARK . . . . . Kr 7.50
FINLAND . . . . . Mk 5.50
FRANCE . . . . . F 6.00
GERMANY . . . . . DM 3.00
GIBRALTAR 60p
GREECE . . . . . Dr 50
ICELAND (incl. tax) . . Kr 360
IRELAND (incl. tax) . . .
ISRAEL (incl. tax) . .
ITALY . . . . .
LUXEMBOURG . . . . .
NETHERLAN
NORWAY
PORTUGAL
SPAIN



Elemento publicitario de 9 metros aproximadamente, colocado sobre la vía Medellín — Santafé de Antioquia. Foto: Guillermo Melo.


ALVARO MARIN
XV BIENAL INTERNACIONAL DE SAO PAULO
Foto: Guillermo Melo.


ALVARO HERRAN. PINTURAS RECIENTES. AGOSTO 21 - SEPTIEMBRE 16 DE 1979. GARCES VELASQUEZ
GALERIA. CRA. 5a. No. 26-92 BOGOTA.



MUSEO DE ARTE MODERNO DE BOGOTA

PROYECTOS

JULIO

LES LEVINE
DENNIS OPPENHEIM
ALLAN KAPROW

AGOSTO

JUAN CAMILO URIBE

SEPTIEMBRE

ALEXIS GORODINE

OCTUBRE

ANTONIO GRASS

NOVIEMBRE

MARIA DE LA PAZ JARAMILLO

DICIEMBRE

MIGUEL ANGEL ROJAS



Ethel Gilmour en la Galería de la Oficina. Medellín. Septiembre 1.979.
''El entierro de un Papa'' 1.979. Oleo sobre lienzo. 1.94 x 1.37 mts. Foto: Guillermo Melo.


Vino Santa Rita
una manera
joven de tomar
la vida
Santa Rita
qué buen vino!
Distribuido por
PUYANA Y CIA. LTDA.
Santa Rita
VINO TINTO

VII
portafolio
internacional

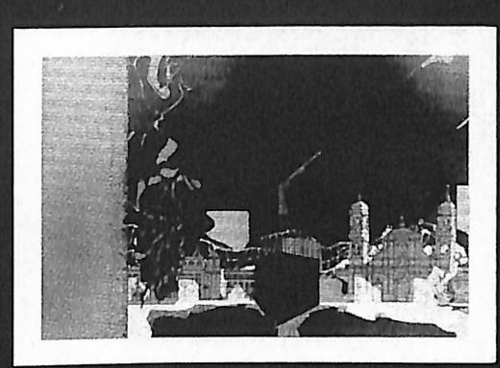
colección
Cartón de
Colombia, S. A.

Una década de apoyo a los valores culturales en Colombia.

grabados grabados grabados



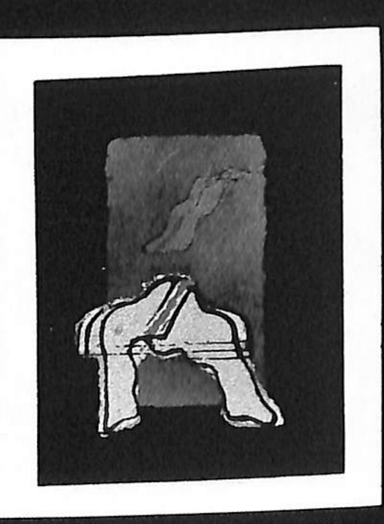
ARMANDO VILLEGAS. Colombia
"Guerrero Mágico". Aguafuerte



GUSTAVO ZALAMEA TRABA. Colombia
"Plaza de Bolívar Septiembre". Serigrafía Mixta



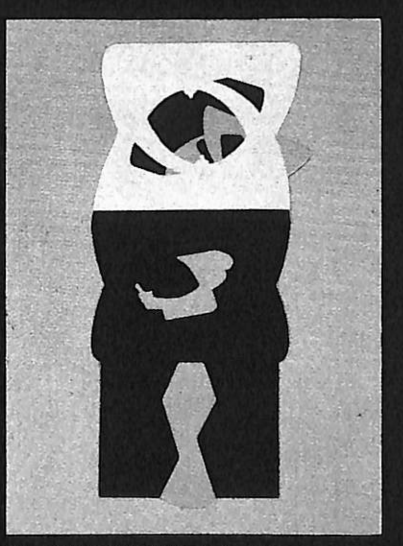
DAVID MANZUR. Colombia
"Transverberación ascendente". Aguafuerte



MANUEL HERNANDEZ. Colombia
"Signo centro". Serigrafía



AUGUSTO RIVERA. Colombia
"Profesia". Aguafuerte



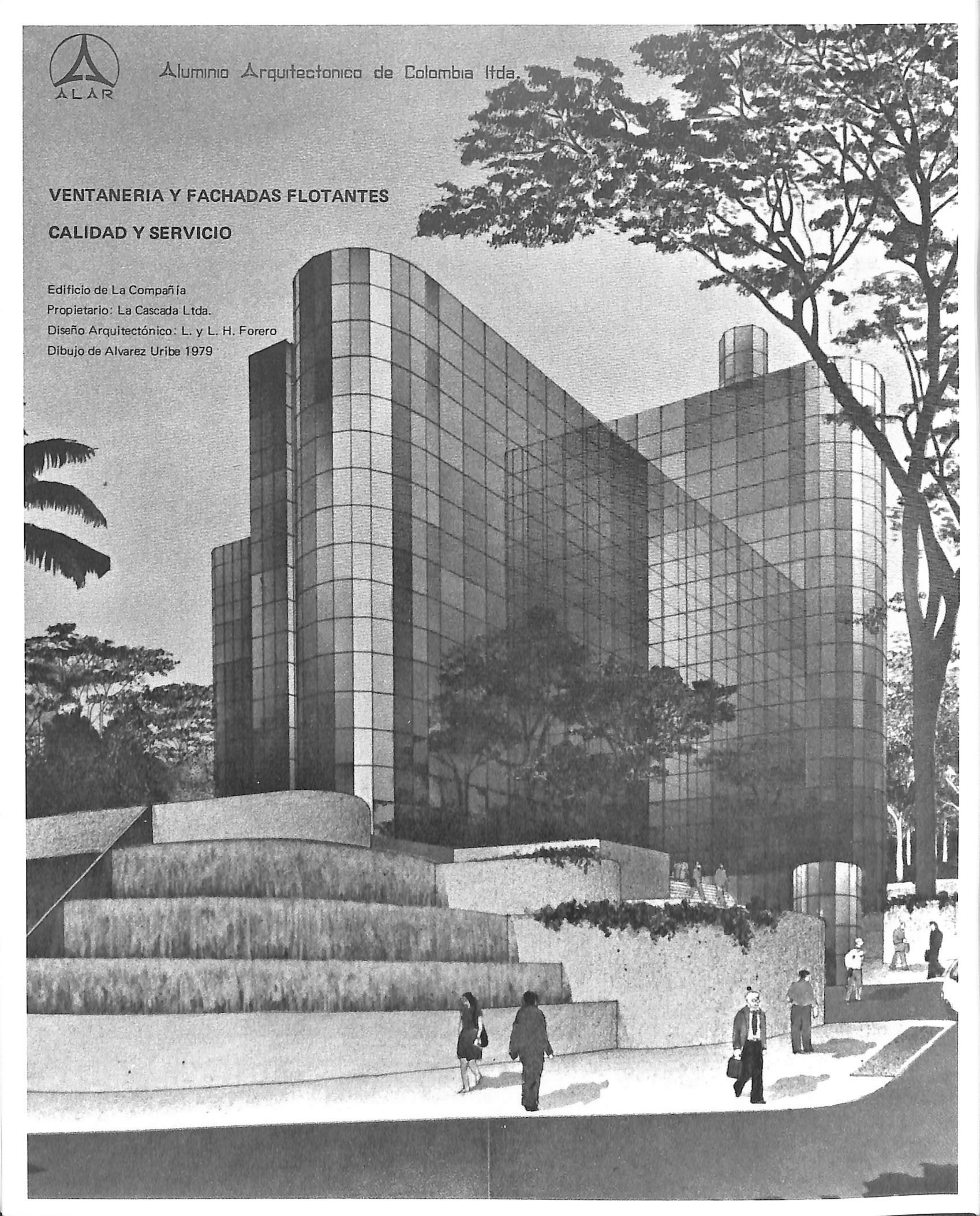
EDGAR NEGRET. Colombia
Serigrafía

SN 2061

Participación colombiana en el VII portafolio

Propiciar el intercambio de experiencias creativas y el diálogo abierto entre artistas y audiencias, ha sido el espíritu de nuestra actividad en favor de la educación y la cultura.




ALAR
Aluminio Arquitectonico de Colombia ltda.
VENTANERIA Y FACHADAS FLOTANTES
CALIDAD Y SERVICIO
Edificio de La Compañía
Propietario: La Cascada Ltda.
Diseño Arquitectónico: L. y L. H. Forero
Dibujo de Alvarez Uribe 1979

		ALICIA BARNEY	ADOLFO BERNAL	INGINIO CARO	EDUARDO HERNANDEZ	MARY LLANO
P. G. MONTOYA	JOHN OBERLANDER	OSCAR MONSALVE	RAUL RESTREPO	JORGE MARIO GOMEZ	PATRICIA GOMEZ	FABIO ANTONIO RAMIREZ

V SALON ATENAS

UNA EXPOSICION AUSPICIADA POR

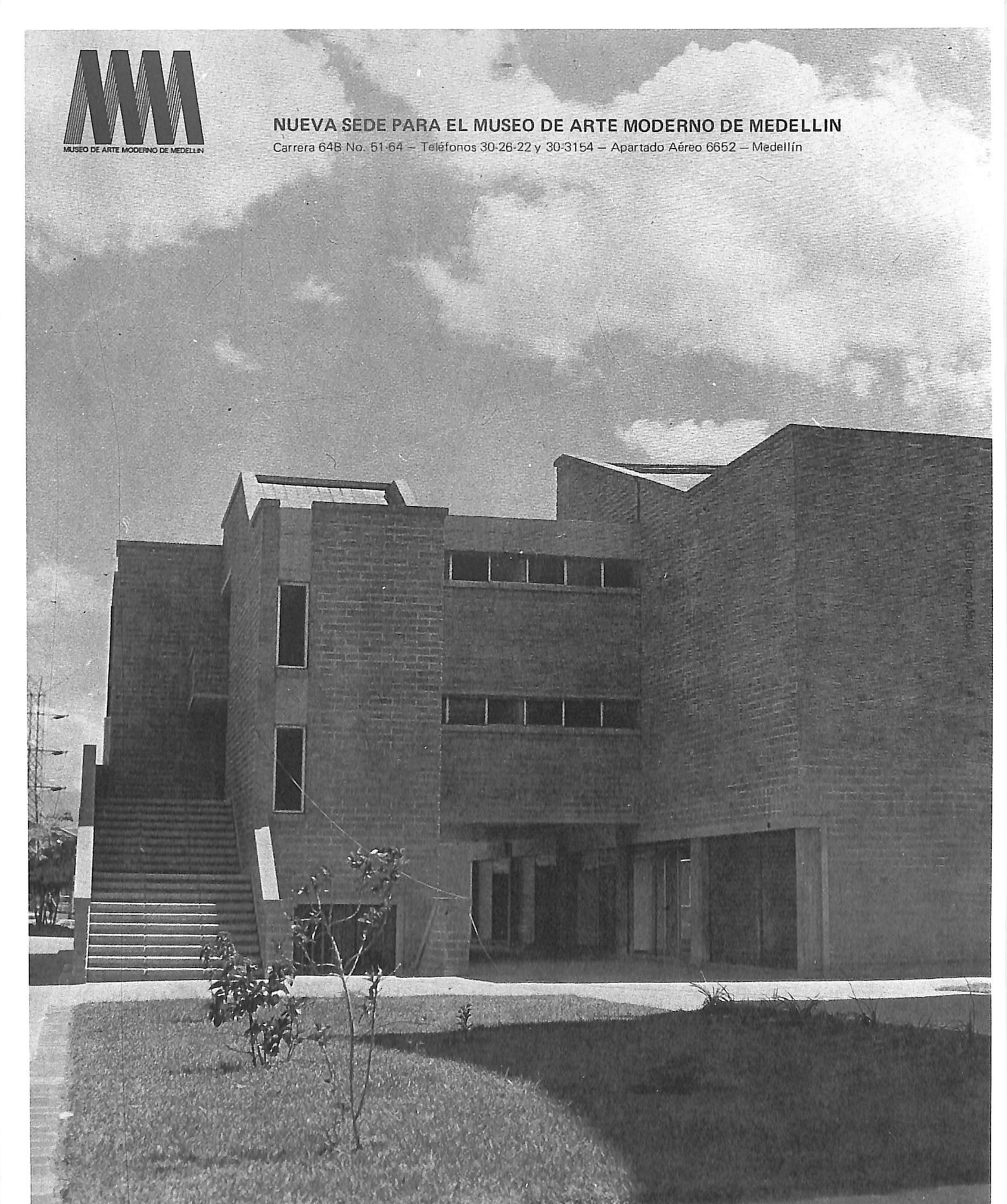


ATENAS PUBLICIDAD



Museo de Arte Moderno

Bogotá, Noviembre de 1.979


MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN
NUEVA SEDE PARA EL MUSEO DE ARTE MODERNO DE MEDELLIN
Carrera 64B No. 51-64 – Teléfonos 30-26-22 y 30-3154 – Apartado Aéreo 6652 – Medellín

RE - VISTA

Volumen 1 No. 4.– 1.980

Director
ALBERTO SIERRA

Coordinador
MOISES MELO

Redacción Sección Arquitectura
PATRICIA GOMEZ

Periodista Responsable
GUILLERMO MELO

Comité de Redacción.
Santiago Caicedo, Jorge Mario Gómez, Patricia Gómez, Eduardo Serrano, Jairo Upegui.

Colaboradores:
Alvaro Barrios, Roberto Guevara, Patricia Gómez, Beatriz González, Frederico Moraes, Eduardo Serrano, Marta Traba, Jairo Upegui, Hugo Zapata, José Gómez Sicre. Juan Acha, Silvia Arango, Dario Jaramillo Agudelo, Luis Camnitzer, Aracy Amaral, Jorge Glusberg, Alfonso Castrillón Vizcarra, Rogelio Zalmona, Nena Ossa, Silvia de Ambrosini, Myriam Acebedo, Gustavo Cobo Borda, Santiago Caicedo, Delfina Bernal, Victor Sánchez, Eduardo Hernández.

Publicidad
MARIA CECILIA URIBE DE ARANGO

Fotografías:
Jaime Ardila, Guillermo Melo, Oscar Monsalve, Jorge Ortiz.

Diagramación:
ARQUITECTURA Y DISEÑO GRAFICO

Impresión:
EDITORIAL COLINA
Kra. 50 No. 30 - 74

Los artículos firmados son responsabilidad de los autores.

Los artículos sin firma expresan el pensamiento editorial de RE–VISTA.

Apartado Aéreo No. 55945 y 51987

Calle 52 No. 43-32 Medellín – Colombia

Teléfono: 39 39 63

Esta recopilación de 8 números de RE-VISTA es facsímile, sin fines comerciales sino educativos y culturales.
Su publicación es tal como circuló en su época, en tamaño, tintas y papel.
RE-VISTA la editó en Medellín, entre 1978 y 1981, Alberto Sierra Maya (fallecido y quien fue premio Vida y Obra de la Secretaria de Cultura Ciudadana de la Alcaldía de Medellín en 2015).
ISBN: 978-958-8845-94-4

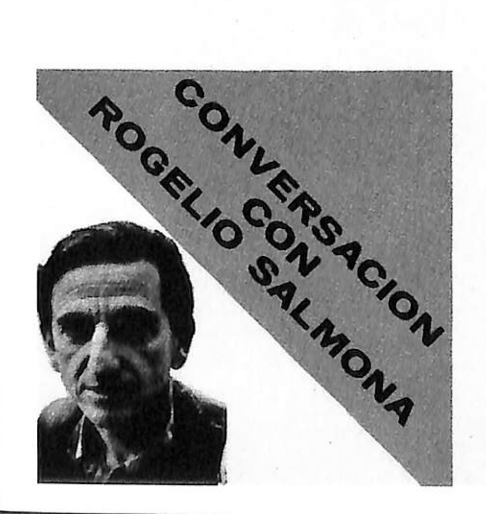
Coordinación del proyecto: Julián Posada.

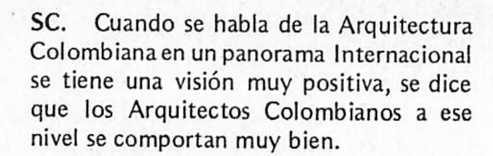
Portada. Collage de Alberto Sierra con base a la Carátula de TIME de Enero 29 de 1.979 y una fotografía de soldados colombianos destruyendo cultivos de marihuana.

LA SIGUIENTE CONVERSACION FUE CONCEDIDA POR EL ARQUITECTO ROGELIO SALMONA PARA LA PRESENTE EDICION DE RE-VISTA. LA GRABACION TUVO LUGAR EN EL CONJUNTO RESIDENCIAL EL PARQUE, DISEÑADO POR SALMONA PARA EL BANCO CENTRAL HIPOTECARIO. FUERON SUS INTERLOCUTORES LOS ARQUITECTOS SANTIAGO CAICEDO Y PATRICIA GOMEZ, DIRECTORA DE LA SECCION DE ARQUITECTURA DE RE-VISTA.

ROGELIO SALMONA, colombiano, estudió arquitectura primero en su país y más tarde, una vez graduado, se trasladó a Francia donde trabajó primero en el taller de Le Corbusier y, más tarde, en el proyecto de la Unesco de París (Zehrfuss, Breuer y Nervil). Sus principales realizaciones en Bogotá son: Edificio residencial El Polo, Banco Central Hipotecario Colombiano (1960); conjunto de viviendas económicas en San Cristóbal (1962); conjunto de viviendas en la urbanización Timiza (1967); Equipo del Instituto de Crédito Territorial; Casa Amaral, El Refugio (1969); conjunto de residencias del Parque, Banco Central Hipotecario (1968-1971); Edificio para la Sociedad Colombiana de Arquitectos, Bogotá (1976). Trabaja generalmente solo, viaja frecuentemente a Europa. Ha sido profesor de arquitectura durante largos años.

Curriculum y Fotografía de Rogelio Salmona, Tomado del libro Panorámica de la Arquitectura Latinoamericana. Por Damián Bayón y Paolo Gasparini.





SC. Cuando se habla de la Arquitectura Colombiana en un panorama Internacional se tiene una visión muy positiva, se dice que los Arquitectos Colombianos a ese nivel se comportan muy bien.

RS. **"Aceptablemente".**

SC. Pero cuando miramos internamente nuestra Arquitectura, cuando vemos nuestras ciudades y los Arquitectos Colombianos hablamos sobre Arquitectura Colombiana, lo hacemos con una visión absolutamente apocalíptica, destructiva, arrasamos con lo que hay. Se me ocurre entonces preguntarte ésto a propósito de algo que tu decías: Que los Arquitectos Europeos no supieron aprovechar la situación de Post-guerra, y que esa oportunidad, la habrían aprovechado mejor los Arquitectos Colombianos. Entonces que piensas de eso? .

RS. **Debemos colocar el problema en su sitio porque yo creo que no se pueden analizar los problemas de Arquitectura Colombiana o de Arquitectura Latinoamericana en general, desde la posición y punto de vista de los críticos y de la Historiografía Europea, naturalmente formamos parte del mundo occidental, pero es imposible pensar los problemas de la Arquitectura Colombiana siempre con la referencia de los problemas de fuera de Colombia, a través de las ópticas Europeas o norteamericanas. Si los problemas y las soluciones, partieran del conocimiento de la realidad Colombiana y de su historia se mirarían realmente en profundidad. Es obvio que los problemas relacionados con el desarrollo social, los problemas de industrialización, los problemas manufactureros, son algunos de los factores con los cuales se hace la arquitectura. La arquitectura en Colombia, es una arquitectura a nivel manufacturero. No se puede industrializar en la misma forma que se pudo industrializar la arquitectura Europea. Esto, ya de hecho plantea un problema distinto, no lo cree?**

SC. No. Creo que estamos excesivamente acostumbrados a la idea de la arquitectura como solución a un problema social. La arquitectura en alguna medida puede ayudar a eso, en alguna medida muy leve.

RS. **Pero no se resuelve nada socialmente con la sola arquitectura.**

SC. Pero tu estás hablando de los problemas de masificación, de industrialización.

RS. **Estaba tratando de describir, de hecho, como aquí hay también problemas. Dar solución al mayor número de personas, es un problema planteado tanto en Colombia como en cualquier otra parte del mundo. Si se trata de dar solución a ese problema que es un simple aspecto de la situación, y si se trata de dar soluciones en la misma forma en que los Europeos proponen sus soluciones masivas, no lo podemos resolver.**

PG. No sabemos cuáles son nuestras prioridades.

RS. **Por eso estaba diciendo al comienzo que hay que mirar los problemas latinoamericanos con mayor profundidad y no siempre comparándolos con problemas de los países más industrializados. Empecemos por ahí.**

SC. Muy bien, ese es tu punto de partida. El mío, es que no siempre la discusión arquitectónica se tiene que basar en las prioridades de tipo social, porque yo creo que hay una serie de cosas que son latentes en la arquitectura y que todo arquitecto si no las dice las siente y son una serie de elementos que no son racionalizables ni se pueden poner dentro de un contexto social, son cosas puramente intuitivas.

RS. **Nadie dice que no.**

SC. Lo que pasa es que siempre que se habla en América Latina resulta un pecado mortal hablar de cosas que no sean sociales, yo creo que la gente necesita

RS. **Armonía**

SC. Y parques, ese parque que se ve ahí abajo, cuya única cualidad y sentido es su calidad estética.

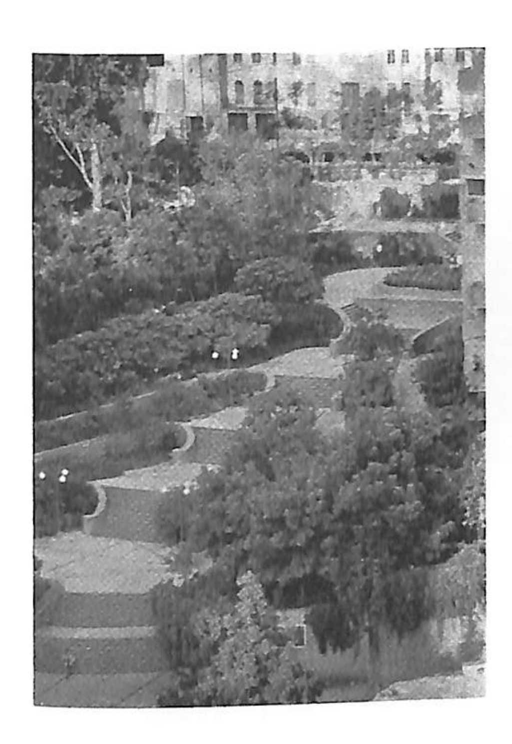
RS. **Estamos de acuerdo que hay un problema estético importante, que hay un problema de armonía de las ciudades en Colombia, pero creo que hay que dar prioridad —por lo menos para saber qué es lo que estamos discutiendo— al problema social. La prioridad real de la arquitectura en Colombia, es saber para quién se está haciendo esa arquitectura. De no ser así estamos perdidos. Estamos haciendo la "casa del príncipe".**

PG. Esa prioridad social es qué: la vivienda? la ciudad? el espacio público?

SC. Lo que pasa para poner un ejemplo, es que este edificio fue hecho para clases distintas de las que lo habitan, sin embargo las condiciones sociales lo hicieron imposible para las gentes para las que fué diseñado.

RS. **Siento mucho, éste fué un plantea-**







Diferentes aspectos del conjunto Residencial El Parque, en Bogotá, Colombia, obra del arquitecto Rogelio Salmona

miento que se hizo después, de construidos los edificios. Estos fueron hechos para una clase social determinada, no para las clases populares. Fué construído para un ingreso medio de $15.000.oo pesos al mes. Así fué como se diseño y se construyó. No costó mas ni menos de lo que se pensaba que debía costar.

SC. Estoy planteando que las condiciones sociales y económicas de un país como el nuestro no permite que para las clases medias hacia abajo se hagan soluciones de cierta calidad.

RS. Para las clases medias mas bien "hacia arriba" se hicieron estas viviendas y en este lugar. El Banco Central nunca ha pretendido hacer soluciones de vivienda para las clases medias "hacia abajo". Esto le corresponde al Instituto de Crédito. La gente que está habitando estas edificaciones es la gente para la cual se diseñó este tipo de vivienda.

PG. Tu decías que es prioridad hacer arquitectura con función social. Eso se puede hacer?

RS. Sí, eso se puede hacer.

PG. Cómo, Dónde se está haciendo? Aquí en Colombia qué está pasando con eso?

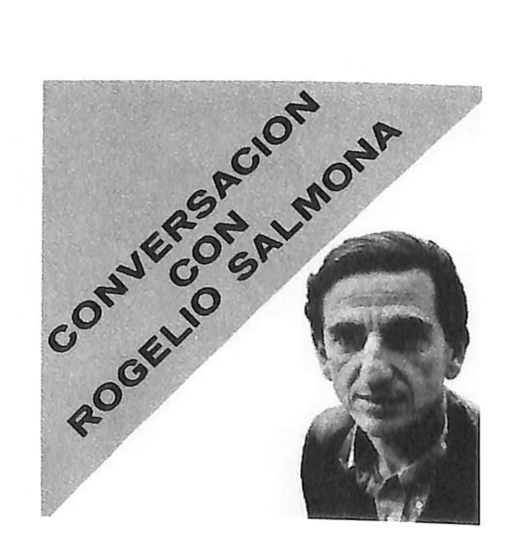
RS. Bueno, aunque no se esté haciendo a gran escala, la arquitectura responde siempre a una realidad social.

PG. Si, pero dónde está la práctica de eso en Colombia. Una de las cosas que a nosotros nos preocupa y que estamos discutiéndo es la ausencia de una filosofía real de la vivienda en Colombia.

SC. No tanto de la vivienda sino de la arquitectura o de la arquitectura y la vivienda.

PG. Tú en alguna ocasión hablabas de la necesidad de tener un Ministerio de la Vivienda, un Ministerio del Entorno, no recuerdo en este momento los nombres que se le daban, qué pasó con eso?

RS. Cuando dije eso estaba pensando que los organismos que hacen la vivienda en Colombia, como el Instituto de Crédito y el Banco Central Hipotecario. Son organismos ejecutores. Contratan con unos arquitectos para que ellos propongan soluciones de vivienda, y como no les dan tiempo para investigar en forma adecuada, a escala urbana y a escala de las comunidades (véase los concursos! !), las soluciones propuestas son deficientes. Por consiguiente debería haber un organismo coordinador que facilite y permita diseños adecuados. El gran problema en Colombia es que nadie investiga, ni siquiera la universidad. De hecho, el diseño es una investigación. Diseñar es investigar. Generalmente hay que proponer las soluciones con una gran rapidez. Estamos de acuerdo que hay urgencias, pero al mismo tiempo que se están proponiendo soluciones, tiene que haber organismos investigativos que analicen las diferentes causas, los diferentes problemas, y las distintas soluciones de las ciudades en general. Es ab-



surdo por ejemplo que se esté usando el UPAC o que se den normas en una forma indeterminada sin estudios. Uno de los grandes problemas que tienen las ciudades Colombianas es o bien el exceso de normas o la ausencia de ellas. Lo mas usual es la norma abstracta que sirve para cualquier parte, porque no tiene en cuenta las condiciones de lugar y es lo que le ha hecho perder a las ciudades Colombianas sus atributos mas valiosos.

Por falta de una concepción de la ciudad mas moderna, estas normas estan al servicio de los intereses privados y no del interes de la comunidad. Porque? . . .



PG. Pero todos los organismos, planeaciones, planes metropolitanos, tiene que investigar y dar las normas óptimas.

RS. No son óptimas. Son normas que parten de soluciones y de esquemas ya dados, por lo general poco aptos para el lugar y las comunidades.

SC. Cambiar Planeación Municipal por el Ministerio de la Vivienda, es lo mismo.

RS. Es posible, pero yo estaba pensando en un organismo investigador que coordinara. Se necesita un organismo que éste coordinando distintos problemas porque los hay de toda índole: el problema urbano, el problema del espacio urbano, el problema de la zonificación —aplicada ésta en forma puramente segregacionista— y el del espacio urbano colectivo.

PG. Historicamente de dónde ha nacido la solución de los espacios urbanos? Lo que veíamos en las plazas de Italia, dónde están? Esos organismos no han existido. Esa es otra cosa que tu decías en una ocasión; buscar una forma de que esas soluciones salgan del mismo pueblo Colombiano, de los mismos habitantes. No creo que a un nivel de Instituciones esas soluciones pueden surgir, porque necesariamente hay que llegar al hombre universal y a la solución mas o menos universal, y al rendimiento económico etc. Resulta que históricamente los espacios hermosos, las plazas, las calles, la vivienda popular, no salen de esas cosas.

RS. Salen de la mayor participación que pueden tener los habitantes en los destinos de sus ciudades. De eso no hay duda alguna.

La función más importante que tiene que hacer la crítica es dar la información adecuada para que la gente pueda conocer los problemas, participar en la toma de decisiones de las ciudades. Cómo es posible, por ejemplo, que se haga, en Bogotá una avenida, como la de los Cerros, que implica un gasto público enorme, que es determinante para el bienestar o el malestar de toda la comunidad, sin que esa comunidad participe. Generalmente en Colombia cuando se hacen planes, éstos son secretos y se le imponen a la comunidad. Vean las absurdas ampliaciones de vías. La ciudad no está informada. En otros países la gente tiene mayor conciencia, es mas activa en su participación en los hechos de la comunidad: eso hace que los planes que tienen ciertas características negativas vayan derivando hacia soluciones mucho más aceptables, más humanas, mas acordes con las necesidades de esas comunidades. Por ejemplo en Bogotá, no se ha podido (o querido?) frenar la expansión especulativa, que está devorando todas las zonas verdes, arborizadas, los viejos barrios, los cerros y el paisaje y parte de la historia, para que se enriquezcan unos cuantos en detrimento de la comunidad entera. . . y a ésto le llaman progreso! .

La ciudad no está participando, no está informada, simplemente vé un desastre que se le está viniendo encima y no sabe cómo hacer para trancar ese desastre. Porque no hay crítica, porque los periódicos no les informan. Porque los arquitectos como instrumentos de esa especulación, no son hoy, ya, los abanderados para salvar esos lugares y se olvidan de su profesión. En la defensa de la ciudad, es donde se debe y se puede hacer una acción importante de toda la comunidad y especialmente de la crítica.

PG. Hay otra cosa que a mí me preocupa. Leyendo una de las entrevistas en que tú hablas de la ausencia de una visión global de los problemas de la ciudad. A mí me dan miedo esas visiones globales que se convierten en planes globales, que no se llevan a cabo, que en el momento en que empieza la realización ya son caducas. El decir global implica que hay un poder central, una autoridad central que controla el desarrollo de una propuesta. Donde estra la participación ahí?

RS. Al decir una visión global quiero decir que sea una visión que contemple todos los aspectos. Lo que es grave es tener visiones parciales. La suma de estas visiones parciales no le dan calidad al espacio urbano. El gran problema de este es la planeación: se está analizando por ejemplo un problema vial y se olvida al resolverlo, digamos, el problema paisajístico que encierra ese problema vial; o resuelve un problema de zonificación y se olvida que esa zonificación es para la gente, o localizan la vivienda, y la industria, sin tener en cuenta el transporte. Generalmente son visiones parciales de los problemas, nunca es una visión total. No se trata de un plan global dictatorial que diga: tiene que ser así, y en el cual no se puede intervenir, pero si de una visión mucho más amplia para emplear una palabra tal vez más justa.

SC. Por otro lado hay ciertas cosas que implican cierto despilfarro, para una mentalidad muy monetariamente orientada, como gastarle millones a una escalinata, a un parque. Si eso se somete a juicio público o a un plebiscito popular sobrarán demagogias que derroten el proyecto.

RS. No se trata de eso, estaba hablando simplemente de la participación de la gente en los problemas de la ciudad, y del espacio urbano. En este momento por ejemplo en el sur de Bogotá, hay un bosque del Estado o de la Municipalidad, que se está talando para construir una escuela. La comunidad esta tratando de salvar el bosque. Es ahí donde está participando. Está tratando de impedir que destrocen el bosque: lo quiere conservar y le está pidiendo a nuestros poderes públicos que hagan escuelas teniendo en cuenta los bosques, parques, etc. A esto me refiero cuando hablo de participación, no a que cada vez que se haga un plano se haga un plebiscito. El diseño viene después. Hay que saber qué se quiere, qué se debe hacer. El diseño propone, puesto que ha investigado. Puede responder mejor a los deseos de la gente, y traer novedades. Mientras más se conozca la gente, mientras más se conozcan sus deseos mejor arquitectura se hace. De eso no hay duda puesto que la arquitectura no se hace sino para la gente.

SC. Lo que pasa es que la lucha es muy dura.

RS. No estamos diciendo que no sea dura.

SC. Es tan dura como un arquitecto con sus dibujos muy abstractos tiene que aproximarse a una comunidad usualmente en contraposición a un demagogo profesional. Las democracias nunca han sido fáciles en ese sentido. Yo no sé francamente que hubiera pasado si la comunidad que rodea el parque de la Independencia, hubiera tenido una participación en saber si quería la escalera o no.

RS. Es formal ese argumento. Puede que la comunidad dudara respecto a una escalera, puede que hubiera preferido que no se hiciera esa calle, puede que le pareciera mejor llenar el lugar de flores o de carros. Pero lo que se hizo ahí fué una propuesta, probablemente si se hubiera interrogado a la comunidad que rodea este sitio, cómo desearían que se hicieran los edificios del Parque, (lo que es absurdo, pues los esquemas mentales que tiene la gente son sobre cosas vistas), hubiera contestado: torres no, pero hay torres y torres! como hay paralelipípedos y paralelipípedos! hay nada y nada! porque también podrían decir no queremos nada. Ese nada, como lo quería Mario Laserna, y podría ser el abandono de esta zona. Lo que quiero decir es que la comunidad puede participar, de una manera activa por medio de la opinión, y de eso se trata, pero hay que saber cuestionarla!.

PG. La gran barrera es: Cómo se hace eso?

RS. Bueno eso es otro problema, estamos de acuerdo que la gran barrera es esa como se expresa la opinión pública. Se trata de hacer debates públicos, con la ayuda naturalmente de los medios de comunicación sobre las propuestas que se hacen para que la gente participe. De ahí saca uno conclusiones, yo creo que muy positivas.

PG. Rogelio: en este sentido los Europeos han tomado la iniciativa de una acción urbana efectiva y organizada. Es el caso del trabajo del grupo Arau en Bruselas el cual ha sido ampliamente documentado. No crees tu que esas experiencias de modificación de unas prácticas son importantes para nosotros?

RS. La pregunta que hiciste es pertinente en la medida en que las experiencias de toda la cultura Europea se conozcan, las sepamos utilizar para beneficio de los diseños y de las realizaciones de las ciudades de América Latina, estamos de acuerdo en esto. Repito que para hacer buena arquitectura se necesita conocer toda la arquitectura.

SC. Nada bueno surge de la ignorancia, ni del desconocimiento, ni del desprecio del patrimonio de la humanidad.

PG. Se puede concretar más la pregunta: hablemos de una arquitectura Colombiana. Cuáles son los principios de esa arquitectura Colombiana. Qué hace que lo que nosotros podamos hacer sea Colombiano, sea nuestro, sea arraigado en valores propios.

RS. Es como llegar a decir: se necesita hablar colombiano. Estoy hablando castellano con unas características propias de la zona donde se está hablando este tipo de castellano. La arquitectura Colombiana es una arquitectura que corresponde a las necesidades y características geográficas, demográficas, topológicas y culturales Colombianas. Es una arquitectura que se está formando a medida que se está formando aquí una nacionalidad y una cultura. Yo creo que la arquitéctura Colombiana es de hecho distinta a la arquitectura Francesa o Española.

Naturalmente, no es una cosa fácil de presisar. Hay que empezar por definir las diferencias, las características que tienen que tener la arquitectura Bogotana por ejemplo para responder a esas condiciones ecológicas, topográficas etc., que son muy precisas, y que la hacen diferente a la arquitectura Antioqueña, a la arquitectura costeña etc. . . Ese aspecto de la regionalidad es la parte mas importante en la definición de la arquitectura Colombiana.

SC. Qué hace entonces que una casa de Sonsón que es clima frío, Antioqueña, Colonial, sea muy parecida a una casa colonial en Mompós? Esa confusión de regiones nos viene por herencia. La casa de piezas en galería, con patio central y piezas alrededor de él, es mas o menos la misma, varía ligeramente la decoración, varían ligeramente los colores de las cales, pero es básicamente la misma.



RS. Sí, porque el problema no es únicamente geográfico, Hay también un problema social económico, historico, del tipo de organización social. . .

SC. Y hay un problema de imposición.

RS. Bueno, hay un problema de esquemas impuestos.

SC. Impuestos y aprendidos. Esquemas que se repitieron casi que por Ley.

RS. No, no te preocupes pues hay también casas en el Chicó que se parecen a las casas de Miami.



SC. No, no confundamos. Estamos tratando los valores del pasado Colombiano, el origen de una arquitectura Colombiana y luego decimos: es una arquitectura que debe ser de regiones, pero resulta que en el pasado colombiano, la arquitectura no era una arquitectura de regiones, no era muy claramente de regiones.

RS. El concepto de región no era muy claro tampoco.

SC. Yo veo muy poca diferencia, entre el Monasterio de San Pedro Claver y ese que hay acá en Boyacá, el Ecce Homo, son mas o menos la misma forma.

RS. Es más o menos la misma arquitectura, pero ese "mas o menos" hace la arquitectura.

SC. Queremos ser colombianistas haciendo casas de patio central. Bueno, es que el patio central es. . . pompeyano

RS. Puede ser provensal, español, puede ser lo que quieras, pero corresponde a una cierta tipología que adaptada a ciertas condiciones puede ser un elemento de habitabilidad muy positiva.

SC. Si, lo que pasa es que no es muy claro, se habla mucho de arquitectura colombiana.

RS. No, no se habla mucho, no se habla nada. Dónde ha visto hablar de arquitectura colombiana?

SC. A un nivel teórico.

RS. Se habla de la arquitectura en Colombia.

SC. Se habla a un nivel teórico, de algo abstracto que debe ser una arquitectura colombiana. Yo creo que sí se habla. Yo lo hablo, lo habla Tellez.

RS. Tellez habla de una arquitectura en Colombia. Es muy difícil de definir "Arquitectura Colombiana". Obviamente, porque no se puede hablar de cultura Colombiana. Existe una cultura en Colombia, existen características de una cultura propia en Colombia, pero no se puede decir hoy, que hay una cultura Colombiana.

SC. Si, Cien Años de Soledad confiesa sus influencias de Virginia Wolf.

RS. Todo tiene sus influencias de todas partes.

SC. Entonces porque somos tan selectivos, porque tenemos que ser tan colombianistas en ciertas cosas y tan no sé qué en otras. Yo creo que las cosas tienen que hacerse a un nivel general de conocimientos, muy grande como tu dices pues, no se puede hacer buena arquitectura, sin conocer mucha arquitectura, y no hay que temer.

RS. El equivocarse.

SC. No, el equivocarse no, no hay que temer influencias. Cuantos años antes se habló, Rogelio, positivamente, de que los arquitectos Bogotanos estaban influenciados por la arquitectura Finlandesa, por Alvaro Aalto, por qué se habla de eso? . Porque era la arquitectura que estaba de moda en esos tiempos: la arquitectura escandinava y eso era una cualidad, que rescataba la arquitectura colombiana en un panorama Latinoamericano.

RS. Muy superficial. Primero que todo, Colombia y Finlandia no tienen nada que ver aunque son dos paises de monocultivo, madera allá y café acá. Yo definiría mas bien identidad a nivel artesanal. Pudo haber una influencia, como hubo una de Le Corbusier muy marcada. La arquitectura Aaltiana, tal vez se prestara mejor a ciertos empleos de materiales tradicionales como el ladrillo y la madera.

SC. Rogelio, yo recuerdo que en mi época de estudiante se hacía el chiste de que los bogotanos diseñaban techos para que les rodara bien la nieve. Era un chiste originado en las críticas que leíamos sobre la Arquitectura Colombiana, arquitectura Finlandesa, y Alvaro Aalto, el Mono Martínez.

RS. Eso era falso, porque además aquí había ya una tradición en distintos barrios Bogotanos del uso del ladrillo, de techos inclinados, etc. También influencias "inglesas" . . .

SC. Yo siento en este momento mas Bogotana que cualquier arquitectura, la arquitectura Victoriana de Bogotá, una arquitectura Inglesa, puramente Inglesa, que en muchos casos se la desearía Londres.

RS. Eso lo dijo Germán Tellez: pueden ser mejor las copias que lo copiado.

SC. Entonces porque somos tan temerosos de las influencias extranjeras si somos capaces de manejarlas correctamente.

RS. Quién esta diciendo que hay un temor a las influencias Aaltianas? .

SC. No se ha dicho en palabras.

RS. Eso no se ha dicho en ninguna parte. Yo, lo que he dicho es que no se puede mirar los problemas Latinoamericanos en

general, los Colombianos en particular, a través de la posición de la historiografía, de los análisis europeos. Creo que es importante conocerlos, pero se tienen que mirar los problemas latinoamericanos y Colombianos en particular, más en profundidad. De otro modo se está actuando superficialmente.

SC. En Colombia este problema se afronta superficialmente no hay verdadera crítica, solo discusiones al nivel de arquitectura racional vs. arquitectura orgánica.

RS. Si, es muy posible que la discusión en Colombia sea a ese nivel, pero eso no es el problema. El problema es que estamos finalmente haciendo arquitectura y no tan superficialmente.

SC. Estamos es quién? Creo que tu arquitectura no es superficial, y la de dos o tres personas más tampoco.

RS. Estamos, en general. Unos han tenido oportunidad de hacer arquitectura, otros no. He hablado con mucha gente, gente que está pensando y haciendo arquitectura con seriedad y con oficio, y está haciendo una arquitectura que profundiza cada día más aunque aparece al mismo tiempo una vulgarización de la buena arquitectura, que trata de oponerse a esa invasión vergonzosa de construcciones comerciales (les niego el término de arquitectura), sin calidad ni de ejecución, ni de diseño y que le estan creando a las ciudades Colombianas más problemas que beneficios. Le están además, haciendo perder sus cualidades mas preciosas, como son sus paisajes y sus características ambientales y vivenciales.

En general yo creo que hay una seriedad en el planteamiento de los problemas de la arquitectura en Colombia, cosa que no creo que exista en el mismo grado en Venezuela. Cuando estuve en México, lo que más me asombró fué el interés y la forma como los Mexicanos, que son gente muy seria, se extrañaron, no pensaron que fuera posible, que en Colombia se profundizaran los planteamientos arquitectónicos.

Planteamientos desde el punto de vista del oficio, del espacio, de la buena utilización del material y esto es importante. Creo que la artesanía es buena cosa así como el trabajo a nivel manufacturero. A nivel industrial, Colombia no es el país indicado para dar soluciones arquitectónicas. Los que han hecho arquitectura a nivel industrial, han tenido grandes fracasos, tanto acá como en otros lados.

SC. Si hay sentido de sitios aquí en Colombia. Pero hay mucha gente que llega a fórmulas muy simplistas, cualquier persona que haga una placita alrededor del edificio, ya se siente muy generoso urbanamente, cuando lo único que está haciendo es, en la mayoría de las veces, destruyendo un paramento que ha sido tradicional.

RS. Yo lo que estoy diciendo es que hay una minoría haciendo buena arquitectura y es lo importante. De no ser así la situación seria gravísima. Creo que muchas cosas pueden aún salvarse.

SC. Rogelio, yo creo que si hay dos, que si hay cuatro es muy bueno, y que si es grupo es excelente, que si hay cien es algo increible que no se da en ningun sitio del mundo. Lo que pasa Rogelio es que esas cosas que esa gente está haciendo, tienen que ponerse en palabras, no en las comunicaciones sutiles que creemos los arquitectos que tenemos, pues la carreta de que la arquitectura habla por sí misma es algo absolutamente mentiroso. La arquitectura tiene que ser explicada, tiene que decírsele a la gente, esto es bueno, esto es malo, esto es destructivo, usted se está sintiendo incómodo en este momento, por éste y este factor arquitectónico y urbanístico, porque si nó no se dá cuenta.

RS. Estamos de acuerdo.

SC. A ese nivel de discusión, a ese nivel de planteamientos claros y definidos que hagan que una arquitectura sea Colombiana, asi no tenga absolutamente ninguna relación con una arquitectura que se está dando en otra parte, es lo que a mí me interesa.

RS. Me interesa igual. Estamos de acuerdo.

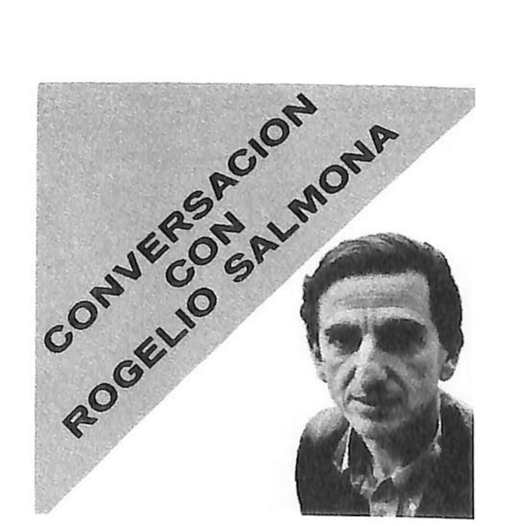
SC. Ahora, simplemente es la gente que hace esas cosas, la que tiene que plantearla, la que tiene que discutirlo. Al crítico no se le cree por principio, se le debería creer y no se le cree básicamente porque habla babas.

RS. No, pero yo no creo que sea exclusivamente a nivel del arquitecto que se estan proponiendo esas soluciones o a nivel de crítico, yo creo que tiene que ser a nivel mucho mas general.

PG. Pero tiene que tener un comienzo.

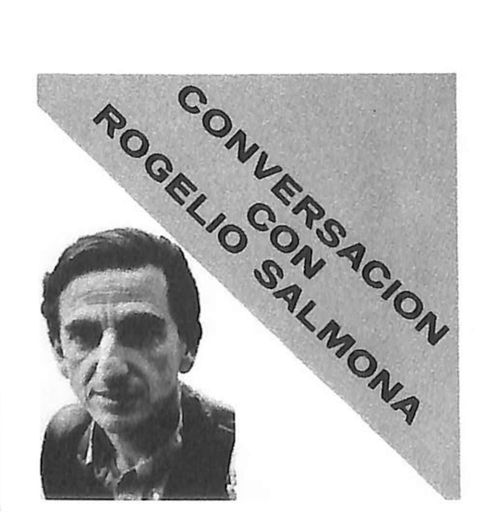
RS. Tiene que haber una crítica, una explicación de los fenómenos.

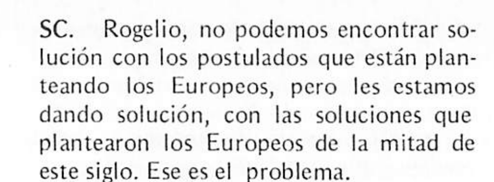
SC. Los Europeos y Americanos tienen planteamientos muy claros. A una planeación general contraponen un diseño urbano específico. A la "ciudad jardín", y "ville radieuse", corbusiana anteponen la ciudad tradicional con sus paramentos, con sus manzanas, con su urbanidad. A la tan discutida forma y espacio arquitectónico de que se habló por 50 años en este siglo, anteponen la palabra de significado, de comunicación. Esas cosas necesariamente marcan un viraje, y si nosotros lo conocemos, no podemos mas que pensar respecto a esas cosas, no podemos quedarnos en la discusión "racionalismo, organicismo", pues cosas mucho mas trascendentales, respecto al aspecto de las ciudades y al



comportamiento de la gente, esta sucediendo en el mundo.

RS. No niego eso, pero el hecho de que estén planteando una serie de problemas diferentes a los Colombianos, que haya reacciones a propuestas hechas anteriormente, es porque tenían las propuestas hechas, porque los problemas vienen de muchísimo mas atrás. Los problemas Latinoamericanos solo se están planteando en una forma cruda y aguda, desde 1950, porque antes las ciudades nuestras, contrariamente a las Europeas, no tenían los problemas que tienen en este momento. Hoy aparecen en las ciudades Latinoamericanas, hablo especialmente de las ciudades Colombianas, problemas nuevos, que son muy característicos, y que no van a encontrar solución en los postulados que están haciendo los Europeos.





SC. Rogelio, no podemos encontrar solución con los postulados que están planteando los Europeos, pero les estamos dando solución, con las soluciones que plantearon los Europeos de la mitad de este siglo. Ese es el problema.

RS. No, ese no es el problema. Yo estoy de acuerdo en que esa historia no se puede desconocer. Es indudable que uno no puede vivir aislado. En la misma forma en que hay interés en conocer los planteamientos Europeos actuales, también es muy importante conocer por ejemplo los planteamientos Cubanos actuales los del Mali, los de China, pues no todo gira al rededor de Europa. Creo que el problema es mucho mas amplio. Que los problemas de acá, no se pueden resolver simplemente en función de lo que se está diciendo en Europa. También hay soluciones que vienen de otros lados. Por qué siempre se está hablando, se conoce y se discute y se interesa por los problemas, por las polémicas que se están dando en Europa Occidental? Por qué no se hace absolutamente ningún debate, sobre el problema, por ejemplo, de la utilización del espacio escolar de la Cuba de hoy?

Sin embargo se habla de lo que están haciendo en Europa. Es una crítica que estoy haciendo y que no se puede negar.

PG. Yo tengo un paréntesis en relación a la cosa Cubana: lo que he visto publicado de la arquitectura Cubana es una muestra tropical de arquitectura Internacional.

RS. Las experiencias anteriores pesan mucho y no se cambian facilmente. Para todo se necesita tiempo.

SC. No, no se trata de brincar de una cosa a otra y de última moda.

RS. Hay condiciones muy claras, muy precisas, que hacen que los diseños que tengamos que hacer aquí deban ser profundos y honestos. Además debemos saber reducir el problema a lo que tenemos que ser.

SC. Hay peligro muy grave Rogelio, con respecto a lo que usted está diciendo y en lo que estoy completamente de acuerdo: es el peligro de esa satisfacción, lo que les pasó a los Ingleses después de la guerra, "nosotros ganamos la guerra, los franceses no hicieron un carajo".

RS. No, nosotros no hemos ganado la arquitectura, no podemos tener ninguna satisfacción.

SC. Pero dos o tres comentarios internacionales han creado una satisfacción dentro de . . . .

RS. Dentro del gremio, dentro de la sociedad Colombiana de Arquitectos.

SC. Dentro de la inteligencia arquitectónica.

RS. Eso es falso. Habrá unos cuantos, pero esos me parecen que son unos idiotas.

SC. Claro que sí. Yo he visto arquitectos de cierta trayectoria que llegan a Londres y dicen: aquí no hay rascacielos como en Medellín y en Bogotá.

RS. Pero eso es una imbecilidad.

SC. Pero es parte de una mentalidad nacional.

PG. La mentalidad nacional es de una pobreza. Los primeros que tendrían que movilizarse, pero eso no se da, son los arquitectos, en defensa de los espacios.

RS. Que haya unos cuantos que les importe, lo importante es eso, es que yo no creo que todos los arquitectos, o todos los novelistas, o todos los músicos, de un lugar determinado puedan tener la misma conciencia y la misma acción.

SC. Rogelio, hoy cierta arquitectura Colombiana tiene valores grandes y específicos, de eso estoy absolutamente convencido y siento cómo sus obras son superiores a muchas obras muy reconocidas internacionalmente. El problema es cuando se toman esquemas, clichés, cuando se reducen a fórmulas, cuando los arquitectos Bogotanos se sienten haciendo buena Arquitectura Bogotana porque trabajan en ladrillo. Mejor dicho, cuando las cosas que le dieron crédito a algo, superficialmente, se vuelven el cliché. En Medellín, alguien hace un edificio en ladrillito Bogotano, inmediatamente lo señalan como buena arquitectura. Realmente, y la gente va y muestra el edificio bueno que que se hizo, bueno quiere decir, no con graniplast, sino con ladrillo Bogotano.

Ahora, es un gran progreso hacer un edificio con ladrillito bogotano, en vez del "terlete" como llama Alberto Sierra al graniplast, lo que pasa es que es una fórmula aprendida, tonta, absurda. En Medellín, no hay la artesanía para colocar el ladrillo, no hay la arena amarilla lindísima con que se pega, la humedad es diferente.

RS. No todo el país puede hacer buena arquitectura. Generalmente los buenos ejemplos se vulgarizan rapidamente, afortunadamente. La Francia gótica hizo cinco catedrales de ahí salio la goticidad. La arquitectura Miesvanderohiana en Estados Unidos es numerosísima. A mí no me gusta. Nadie ha podido superar a Miesvanderohe. Ha sido vulgarizado y esa popularización Miesiana ha levantado el nivel de la arquitectura americana.

SC. No hay búsqueda, no hay interés por cambiar las cosas hay interés solo por fórmulas probadas. Hay 4 personas que trabajan seriamente ciertas cosas que se vulgarizan, se popularizan, y ahí se acabó todo. Después del éxito asombroso de los edificios de ladrillo que llevó a la fama internacional a Aalto, le importó un carajo, porque le gustó y porque lo sintió, empezó a hacer edificios de mármol, blanco y gris y verde, y le quedaron bellísimos, también.

RS. Tenía acciones en las marmolerías alemanas! Pero eso no es el problema, no es un problema de materiales, es un problema de espacio, de concepción espacial. En la arquitectura, lo que cambia, lo que se modifica es el espacio.

PG. El problema de espacio, es problema de espacio público.

RS. Claro, y del espacio privado, de las cualidades del espacio privado y público.

PG. Ahora, en cierta forma no importa tanto que x persona en la Avenida Oriental de Medellín, se esté muriendo de calor, porque su apartamento es malo y mal ventilado. Importa mas que la fachada de ese edificio sea decente y buena y que corresponda a un espacio urbano correcto, que en últimas es lo que la mayoría de la gente vive.

RS. Se puede lograr una arquitectura contemporánea, con las cualidades espaciales que requiere nuestra época, usando los materiales y los procedimientos constructivos mas antiguos. (ladrillos, arcos, bóvedas). La calidad y la contemporaneidad no es producto ni del material ni del sistema constructivo, sino del espacio.

SC. No, en Medellín, sí.

RS. Lo que importa, lo que es nuevo, es el espacio que es diferente en esas dos arquitecturas, eso es lo que hace que uno sea moderno y el otro de otra época, no obstante el material. Ahora, importa el espacio público, pero al mismo tiempo es importante el espacio privado-habitable, porque es absurdo hacer espacios públicos muy buenos y lúdicos para usar la palabra de H. Lefebvre, y que la gente viva en malísimas condiciones. Es obvio que la arquitectura tiene que ir más allá del espacio público, porque el espacio arquitectónico no es únicamente exterior.

El problema del espacio de la arquitectura es complejo: o está contenido entre volúmenes y es el resultado de la adecuada o no localización de esos volúmenes entre sí, o es el que contiene esos volúmenes y es imaginado como espacio, enriquecido por el color, la luz y la luminosidad, las dimensiones y el paisaje. Intervienen además en su elaboración hechos físicos y sociales (de significado social) muy precisos.

La pobreza, a mi manera de ver, de la arquitectura de Le Corbusier y de la arquitectura del período racionalista, (que fué habilmente aprovechado por la arquitectura comercial) radica en la falta de concepción del espacio. El espacio fué el resultado de la ubicación de un volúmen al lado de otro en oposición a uno similar, pero nunca de la elaboración del espacio mismo. Este espacio "resultado", no tenía significado social y fué un fracaso como se comprobó en los grandes conjuntos construídos después de la guerra.

Por otra parte, esa arquitectura, fue igual en todas partes del mundo. Para Le Corbusier, la arquitectura es el juego maravilloso y armónico de los volúmenes bajo la luz. Pero ese volúmen Corbusiano, preconcebido, solamente iluminado y no elaborado con la luz, los materiales, el paisaje y condiciones de lugar específicas, fué catastrófico para las ciudades europeas. Lo sigue siendo para las sur-americanas.

Es inconcebible que en Colombia, un país de tantos contrastes, de regiones tan diversas, de paisajes tan fuertes, tan vitales diría yo, la arquitectura no se nutra de ellos, no obtenga de esas condiciones de lugar la riqueza y diversidad que tanto necesitan sus ciudades y su arquitectura.

SC. La gente que escribe por consiguiente no se está refiriendo a eso, se está refiriendo tanto como tú, a la conservación de las ciudades, a la conservación de la atmósfera, a la calidad urbana.

RS. En eso sí me parece muy positivo todo el debate europeo. En ese sentido es fundamental.

SC. En la carta de Culot y Krier *se dice exactamente lo que tu estas planteando: la gente que se olvida de las ciudades de piedra, por estas ciudades planteadas, donde solamente es un juego abstracto de volúmenes en un campo abierto.

RS. Si, totalmente de acuerdo, pero no te olvides que eso está planteado en los países ricos que tienen posibilidad de acción, que tienen medios de financiación. Aquí lo que pasa es que hay una pobreza total en todo, no solamente mental.

SC. Lo que pasa es que porque somos pobres no tenemos que destruir una manzana, por un rascacielos.

RS. Con más razón, porque somos pobres, no hay que destruir hay que saber adaptar las viejas estructuras a las necesidades de hoy. Hay que saber utilizar el medio físico y el medio social para enriquecer la arquitectura.

* Carta Abierta a Tomás Maldonado. c/o Revista Casabella, Milán. Por Maurice Culot y León Krier. RE-VISTA No. 3. pág. 44 y 45.



LOS GRABADOS POPULARES DE ALVARO BARRIOS.

POR: DELFINA BERNAL, VICTOR SANCHEZ Y EDUARDO HERNANDEZ DEL GRUPO 44 DE BARRANQUILLA.


Reunión liberal con el Presidente López hoy

DIARIO DEL CARIBE

Descartado paro de buses en Barranquilla

Homenaje al nuevo 'Zar' de Cooperativas

De Greiff: un colombiano al Nobel de Literatura

La reina "vallenata"

Grabado de Alvaro Barrios para la Bienal de Tokyo

MEJORES BACHILLERES Coltejer 1974

Alvaro Barrios. Grabado popular impreso en el Diario del Caribe en Barranquilla, Colombia, el 3 de octubre de 1.974, con motivo de la Bienal de Tokyo. 20.000 ejemplares.


EL HERALDO

DESAPARECE EL QUESO EN EL CESAR

FERIA GANADERA

Durán Dussán responde a Lleras R. y Pastrana

Reforma financiera en EPM

Esta noche coronan a Katya

Primeras pistas de Mercado

Grabado de Alvaro Barrios por la Bienal de Cracovia

EMPIEZAN A CEDER LAS HUELGAS

7 preguntas a Planeación Nal.

Apedreado edificio por dañar un mural

El presidente habla a las 8

Grolier del Caribe Ltda.

Grabado popular impreso a través de un periódico (Por Alvaro Barrios)

Alvaro Barrios. Grabado popular impreso en El Heraldo, Barranquilla, Colombia, el 20 de febrero de 1.976, con motivo de la Bienal de Cracovia. 33.000 ejemplares.

COMO LLEGO USTED A LA IDEA DE LOS GRABADOS POPULARES?

A. B.: Fué alrededor de 1972, cuando realicé una serie de dibujos publicitarios para la prensa, promoviendo la venta de café colombiano. Unos días después de publicados, declaré que esas obras eran grabados originales que podían ser firmados gratuitamente por mí a quienes los presentasen. Muy pocos lo hicieron, quizá debido a que la idea era demasiado nueva o tal vez un poco incomprensible. Entonces me pareció interesante experimentar con un trabajo que utilizaba un medio masivo de comunicación como la prensa.

USTED CREE QUE EL LECTOR DESPREVENIDO CAPTE LA INTENCION DE ESTOS GRABADOS POPULARES?

A. B.: A través de las diferentes experiencias que he tenido con el Grabado Popular he notado que la respuesta de la gente ha ido en aumento. El público común se ha interesado en la idea y además ha ido comprendiendo el sentido de la misma. Inicialmente los que respondieron, fueron intelectuales. Contrario a lo que yo pensaba que podía ocurrir, ya que normalmente los intelectuales y los coleccionistas tenían la prevención de que un grabado debía ser realizado en edición limitada para que pudiera tener un valor. Los grabados fueron creados a fin de que la obra de arte pudiese llegar a un mayor número de personas no solo por el número de la edición sino por su costo. Empecé a especular con la idea y me llevó a considerar que la sociedad de consumo adoptaba la primera solución como una vía más de comercialización y elitismo.

LA PRENSA EN UN MEDIO DE COMUNICACION MASIVO DESECHABLE. AL INCLUIR UN GRABADO POPULAR CAMBIA ESE CONCEPTO?

A. B.: Los Grabados Populares son desechables en cuanto los materiales usados en ellos son de corta vida. Es en realidad una obra efímera como el arte y todo lo que existe. A pesar de que el Grabado Po-

pular cuenta con una edición numerosa, ésta termina siendo limitada porque gran número de periódicos se pierden.

He podido verlos en las canecas de basuras o como paquetes, aún habiéndose anunciado previamente su publicación. No obstante, el público desea hacer durable lo que en concepto es efímero, los poseedores, inclusive los coleccionistas, toman todas las precauciones físicas para evitar que la obra se deteriore, aunque ésto está previsto. Estas precauciones van desde la colocación de los trabajos donde no les dé el sol, ni la luz muy fuerte, ni la humedad, etc., hasta el hecho de poseer dos o tres ejemplares firmados del mismo grabado a fin de reemplazarlos cuando pierdan su calidad gráfica inicial.

SON LOS GRABADOS POPULARES EL ASPECTO MAS IMPORTANTE EN SU PRODUCCION?

A. B.: Dentro de una visión retrospectiva, encuentro que he tenido distintos frentes de trabajo que forman una unidad. Nunca he pensado que los Grabados Populares son el trabajo más importante que he realizado. Son dos los frentes que en este momento me interesan: Por un lado, las fotografías sobre "San Sebastián" éste tema habría que desarrollarlo en detalle, pues no se trata de un trabajo fotográfico tradicional — y el otro es el Grabado Popular. La importancia radica en el desarrollo hacia un Arte de Conceptos a partir de un trabajo inicial basado en el dibujo (en el caso de los Grabados Populares). En ningún momento ha habido un corte entre una idea y otra, sino que una es consecuencia de la otra.

EL GRABADO POPULAR PUBLICADO EN EL HERALDO DE BARRANQUILLA DEL VIERNES 20 DE FEBRERO DE 1976, FUE REPRODUCIDO COMO MURAL POPULAR EN EL SECTOR DE LA CORDIALIDAD A LA SALIDA PARA CARTAGENA. QUE OPINA USTED DE ESE HECHO?

A. B.: Es muy interesante su observación porque llevo un registro completo de los fenómenos sociológicos y artísticos que se han desarrollado paralelamente en torno al proceso del Grabado Popular ya que esos fenómenos enriquecen la idea original y sin los cuales la obra sería insuficiente, árida y sin la evolución necesaria a toda disciplina artística. Podría decir que cada nuevo Grabado Popular es el resultado de alguna experiencia adquirida en los anteriores grabados. En el caso del artista popular que re-creó un Grabado Popular mío en la fachada de una casa,


EL MUNDO
Medellín-Colombia, Martes 5 de Junio de 1979
301/60.000

Alvaro Barrios. Grabado popular impreso en El Mundo. Medellín, Colombia, para la primera Trienal Latinoamericana de grabado de Buenos Aires. 60.000 ejemplares.


CON BASURA LE ROBAN TERRENO AL MAR

Alvaro Barrios. Grabado popular impreso en el Diario del Caribe, Barranquilla, Colombia, el 30 de abril de 1.978. 25.000 ejemplares.

esos incentivos no fueron dados intencionalmente. El hecho me llevó a considerar nuevas ramificaciones para desarrollar en el futuro, como incluír la posibilidad de quien reciba la obra se vea motivado a re-crearla. Lo anterior comprueba el efecto estimulante que los Grabados Populares producen en la sociedad. Otro ejemplo puede ser el envío reciente de un grabado publicado en la Gaceta de Colcultura hace dos años que incluye una carta en que la que se disculpan por haber tardado tanto en hacerlo y a la vez me solicitan que firme dos "xerox-copias populares" de ese mismo grabado, posibilidad ésta que no había considerado. Es un aporte del público que enriquece la idea original.

CON LA EXPERIENCIA DE PARTICIPACION POPULAR EN EL GRABADO TITULADO "SUEÑOS CON MARCEL DUCHAMP" USTED INCURSIONA EN NUEVOS CAMPOS, AMPLIANDO LA DIMENSION INICIAL QUE LOS GRABADOS POPULARES TIENEN. HA SIDO EFECTIVO ESO?

A. B.: Cuando el público participa concientemente porque se le ha sugerido, no siempre es suficientemente creativo y lo toma a manera de buzón de sugerencias en el que manifiesta algunas de sus inconformidades. Eso lo encuentro positivo porque se dá incluso la oportunidad de que se desapruebe la obra misma. Alguien respondió en los "Sueños con Marcel Duchamp": "Con hambre no se puede soñar". Es muy significativo que el mismo público haya escogido su forma de participación.

QUE VALOR ADQUIERE UN GRABADO POPULAR CUANDO USTED LO FIRMA?

A. B.: Uno de los propósitos de los Grabados Populares ha sido desmitificar los principales valores respetados dentro de los grabados tradicionales. No solo el valor económico y la limitación de la edición, sino también la firma misma. En los "Sueños con Marcel Duchamp" apliqué la idea de la firma previamente impresa, siendo que en los anteriores era autógrafa. Esta obra consta de una fotografía de Marcel Duchamp y un espacio rayado en el cual el público completa el trabajo escribribiendo sus sueños. Al final viene la firma impresa convirtiéndo todos esos sueños en mi propia obra. Considero que el grabado no adquiere más valor con la firma manual del artista, ni en el sentido comercial, ni en el conceptual.


SUPLEMENTO del caribe

Marcel Duchamp, diez años después

1968 – 1978

Alvaro Barrios

APOLINERE ENAMELED

Sueños con Marcel Duchamp

Soñé que hacía mucho tiempo habíamos muerto todos, y que unos artistas hacían sus obras con los huesos de los artistas muertos. Uno de ellos usaba polvo del rostro de Marcel Duchamp como maquillaje para sus propias mejillas. Con el polvo de las manos de Leonardo otro artista hacía polen artificial para empolvar las patas de las abejas, etc. La obra más linda era la del Museo del Louvre, donde artistas voluntarios barrían el piso de mármol con virutas del fémur de Gauguin y Van Gogh, quienes en vida fueron tan amigos.

ALVARO BARRIOS

Alvaro Barrios. Grabado popular impreso en el Diario del Caribe en Barranquilla, Colombia, el 1o. de octubre de 1.978, en homenaje a Marcel Duchamp. 25.000 ejemplares.

QUE INCIDENCIAS PODRIA TENER EN EL COMERCIO EL GRABADO POPULAR CON RELACION AL GRABADO ELITISTA?

A. B: No creo que el Grabado Popular constituya una competencia comercial para el grabado y el arte elitista ya que estos últimos se mueven dentro de un mercado específico, mientras que el Grabado Popular es adquirido tanto por los coleccionistas como por el gran público. Ello motiva a tomar dos actitudes con respecto a una y otra obra.

CONCLUYE USTED QUE EL GRABADO ELITISTA NO HA CUMPLIDO SU FUNCION?

A. B.: Creo que el grabado en Colombia es un medio convencional que no ha sido utilizado como fórmula artística enriquecedora, es decir como Arte Múltiple: sólo ha servido para enriquecer al arte de élite y para obras de beneficencia.

UTILIZA USTED PARA LOS GRABADOS POPULARES LAS MISMAS TECNICAS QUE PARA EL RESTO DE SU OBRA?

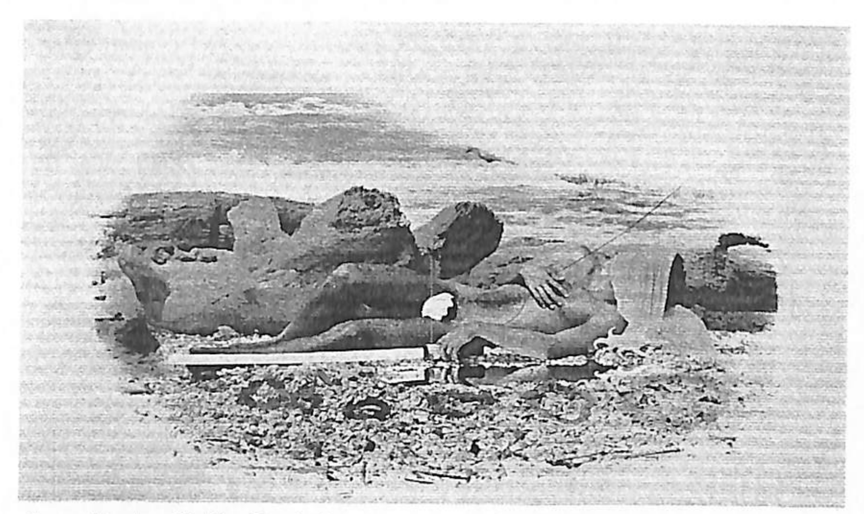
A. B.: La reproducción masiva exige técnicas distintas de las empleadas habitualmente en mis dibujos. Mi práctica dentro de la publicidad me ha permitido aplicarlas en los Grabados Populares, según el medio usado —offsetgrafía, litografía o fotograbado— para obtener una mejor impresión. Obviamente, no siempre la prensa ofrece una calidad óptima, pero es precisamente el cierto carácter ordinario de los medios de impresión masiva, uno de los factores "sui generis" del concepto de Grabado Popular.

QUE RAZON ENCUENTRA PARA QUE TAN IMPORTANTE DISCIPLINA ARTISTICA AUN NO HAYA FORMADO ESCUELA?

A. B.: Cuando realicé mis primeros Grabados Populares, no pensé que estuviera creando una disciplina en las artes plásticas. Fué en la marcha cuando lo supe. Porqué no se han dado realizadores de Grabados Populares, no lo sé concretamente. Quizá se suponga irrepetible la idea y no se la considere un género, sino una obra particular, como pudieran ser mis "cajas" y mis dibujos. A raíz del Grabado Popular que obtuvo el premio en Buenos Aires, editado en el periódico El Mundo de Medellín, los directores se entusiasmaron tánto con la idea que se hicieron el própósito de repetir la experiencia con otros artistas en el futuro. De realizarse sería extraordinario. Si fuera yo quién pretendiera hacer algo análogo a un sistema ya propuesto por otro artista, me exigiría un concepto superior en profundidad a la propuesta inicial.

EN CASI TODOS LOS GRABADOS POPULARES USTED UTILIZA UNA SIMBOLOGIA ESOTERICA. HA SIDO DELIBERADA ESTA ACTITUD?

A. B.: El artista produce una serie de códigos que provienen de su interior. Ese interior es una área oscura para el consciente. Producida esa codificación no es importante tratar de descifrarla desde el punto de vista de lo consciente racional, sino que es suficiente con el establecimiento de una realación entre el artista y el público. En mis últimos trabajos se ha ido acentuando esa serie de códigos debido quizás a mi interés personal por los aspectos no manifestados del universo.



Alvaro Barrios. **El Martirio de San Sebastian.** Grabado popular impreso en REVISTA No. 3, mayo de 1979. 3.000 ejemplares, 0,27 x 0,42 mts.

LISTA DE GRABADOS POPULARES DE ALVARO BARRIOS

PUBLICADO EN	CIUDAD	FECHA	MOTIVO	No. DE EDICION
Diario del Caribe El Nacional El Heraldo	B/quilla	Junio 17, 1972	Avisos publicitarios promoción de cáfe	20.000
Diario del Caribe	B/quilla	Oct. 3, 1974	Bienal de Tokyo	20.000
Gacetillas Centro de Arte y Comunicación	Buenos Aires	Oct. 25, 1975	I Coloquio Latinoamericano comunicación	5.000
El Heraldo	B/quilla	Feb. 20, 1976	Bienal de Cracovia	33.000
El Pueblo	Cali	Mayo 6, 1976	Bienal de Cali	30.000
El Espectador	Bogotá	Feb. 27, 1977	Ex. Museo arte moderno	230.000
Revista Laura	Bogotá	Junio 1977	Bienal de Maracaibo	10.000
Tarjeta postal firmada y numerada, editada por el Colombo Americano	B/quilla	Ag. 19, 1977	Ex. Colombo Amer.	1.000
Gaceta Colcultura	Bogotá	Oct. 1977		5.000
Revista Cámara de Comercio	B/quilla	Dic. 1977		3.000
Tarjeta postal firmada y numerada, editada por el Banco Ganadero	C/gena	Marzo 1978	Exp. Bco. Ganadero	1.000
Diario del Caribe	B/quilla	Abril 30/78		25.000
Diario del Caribe	B/quilla	Oct. 1, 1978	Homenaje a M. Duchamp	25.000
RE-VISTA	Medellín	Mayo 1979		3.000
El Mundo	Medellín	Agosto 16/79	Trienal de Buenos Aires	60.000



EDUARDO SERRANO RUEDA se desempeña como Curador del Museo de Arte Moderno de Bogotá desde 1974 y ha ejercido ininterrumpidamente la crítica de arte desde 1970. Ha organizado más de cien exposiciones, ha servido como jurado en importantes certamenes tanto nacionales como internacionales, y ha publicado, aparte de numerosos artículos en diversos medios, los libros "Paisaje 1900–1975", "Un lustro Visual", "Andrés de Santa María" y "El Museo de Arte Moderno – Recuento de un Esfuerzo Conjunto".

LOS AÑOS SETENTAS: Y EL ARTE EN COLOMBIA

TEXTO: EDUARDO SERRANO
Diseño y Selección fotografía: Alberto Sierra.

CONTEXTO:



Carátula de TIME. Enero 29 de 1979.

Inclusive para quienes estamos convencidos de que las inevitables revoluciones del arte hacen parte de una continuidad histórica, los finales de la década, como los finales del año, por razones metodológicas, son un período propicio para balances y revisiones. Es común, además, que los historiadores del arte lo dividan en décadas y que aludan a sus clasificaciones con expresiones como: "el Surrealismo de los Años Treintas", "los artistas Bachué de la tercera década de este siglo", o "el arte Pop de los sesentas"; y por lo tanto (aún cuando seamos conscientes de que algo tan predeterminado y ajeno a nuestra voluntad como la división en décadas del calendario tiene poca ingerencia en el desarrollo personal, individual y único de los trabajos artísticos), no debe resultar extraño que al expirar los setentas nos motive la curiosidad para mirar retrospectivamente y evaluar, no sólo la actividad desarrollada, sino los logros obtenidos y los cambios registrados en las artes visuales del país durante el lapso. Sería estéril además de presuntuoso pretender enumerar en un artículo como éste, todos y cada uno de los hechos extra-estéticos que sirvieron de contexto para el arte colombiano de la década. En primer lugar son muchos, y en segundo, su ingerencia en la creatividad de los artistas no siempre fue directa. Pero no es un secreto para nadie que la corrupción es la característica más definitoria de la vida del país durante los últimos diez años. Y sería irresponsable, en consecuencia, ignorar esta realidad tan ubicua e inmediata en la consideración de nuestra más reciente producción artística.

Es preciso tener en cuenta, por lo tanto, que mientras los artistas trabajaban sus obras del período, numerosas instituciones del país, así como ministros, congresistas, políticos y militares fueron reiteradamente acusados de corruptos. Que el asesinato, el secuestro y el contrabando especialmente de drogas, fueron las más frecuentes noticias de la época. Y que esa especie de impuesto personal denominado "la mordida", se convirtió en la más común manera de lograr acción o perdón de unas autoridades cada vez más cínicas, y de una cada vez más somnolienta e intrincada burocracia.

Debe, igualmente, tenerse presente en el estudio de nuestra producción creativa de estos años, que durante su transcurso se mantuvo intacta la tradicional injusticia del sistema en la distribución de los ingresos incluídos aquellos —los más altos!— percibidos por el cultivo ilícito de marihuana que cubre inmensas regiones del país (y que goza de merecida popularidad por su potencia y calidad). Y que exagera-



Nirma Zarate. Diego Arango. **Agresión del Imperialismo.** 1.971. Fotoserigrafía. Detalle.



Augusto Rendón. **Rumbo a la nube gris.** 1.976. Aguafuerte. 101/150. 0.76 x 0.65 mts. Colección MAM Bogotá.



Pedro Alcantara. **Ciro.** 1970. litografía 0.53 x 0.33 mts.



Carlos Granada. Sin título. 1978. Oleo sobre tela. 1.20 x 0.95 Mts.

das medidas punitivas contra quienes la consumen, así como la persecusión sin las consideraciones sociales pertinentes de quienes la cultivan, trajeron como consecuencia, además del enriquecimiento desmedido de unos pocos (no precisamente los agricultores), una cadena aparentemente inextinguible de chantajes y sobornos, y la organízación del crimen en Colombia. El dinero fácil que deja lo ilegal, fue sin duda, durante los setentas, uno de los más eficaces incentivos de esta sociedad cuyas bonanzas económicas legales no se traducen en obras de bienestar común, aunque sobrevivir conlleve para muchas características dramáticas.

Es conveniente finalmente, recordar que terminó a mediados de la década y en el más completo desprestigio el mandato del Frente Nacional, puesto que nadie lo notó ante la incapacidad de liderazgo de los gobiernos que habían de sucederlo. La imagen civilista de las administraciones del período, engrandecida por su comparación constante con los régimenes atroces de otros países de América Latina, no lograría empequeñecer la implantación de un estado de sitio progresivamente represivo y arbitrario; así como sus aciertos en materias culturales (de tan menor cuantía presupuestal) no alcanzarían a reducir las fuertes críticas que las responsabilizan por el decaimiento moral que es evidente en toda la República.

La corrupción marca esta década en Colombia con el mismo ímpetu salvaje que la violencia política marcó la década de los cincuentas y que la guerra de los Mil Días identifica nuestros comienzos de siglo. Nadie pudo ignorarla o pretender no reconocerla. Todos tenemos más de una anécdota al respecto que nos parece inverosímil, pero que ya ni siquiera se comentan: son hechos tan cotidianos y comunes que, como el aire poluto, nos impregnan sin que a primera vista nos quede más remedio que una amarga y dolorosa tolerancia.

Como la Violencia y la guerra de los Mil Días no obstante, ésta corrupción tan descubierta y extendida fué prácticamente ignorada como temática por los artistas — al menos hasta hoy. (De la guerra sólo queda un notable documento fotográfico por lo regular anónimo; y las mejores obras sobre la violencia, como la extraordinaria alegoría pintada en 1962 por Obregón, fueron realizadas cuando había pasado ya su clímax). Los reinados de belleza y la guerra del Vietnam fueron en cambio temas favoritos de la nueva pintura de denuncia que (si tenemos en cuenta que Carlos Granada, Augusto Rendón y Pedro Alcántara iniciaron su labor en otras décadas), pareció no progresar numéricamente en el período.

No quiere decir esto, desde luego, que la decadencia moral de los setentas no tuviera relaciones con el arte producido en el país durante el lapso, sino que no fueron tan obvias y conscientes como la anécdota pintada, y que sobre los efectos de tales relaciones sólo podemos bosquejar hipótesis cuya validez únicamente en el futuro podrá dilucidarse.

AGONIA DE LOS SESENTAS:

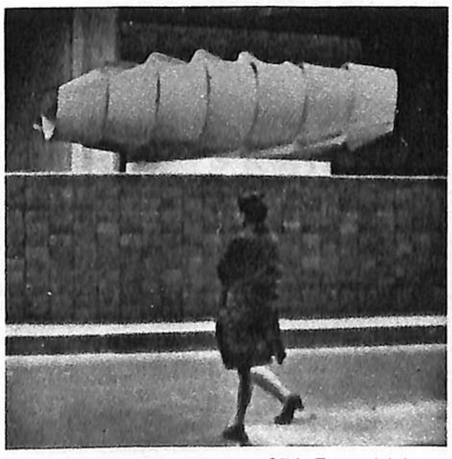
A finales de la década de los sesentas el panorama de las artes visuales en Colombia no era estimulante. Con pocas excepciones (como Edgar Negret y Eduardo Ramírez Villamizar), los maestros de esa época habían comenzado a repetirse entusiasmados con sus propias glorias. Los artistas de la generación siguiente (también con escasas excepciones como Carlos Rojas y Feliza Bursztyn), trataban de avanzar entre el temor que les causaba perder la identidad que había empezado a hacerlos conocidos; o se habían dedicado a los negocios. Y, los jóvenes más prometedores (como Beatriz González y Santiago Cárdenas), estaban apenas aprendiendo a balbucear, lejos de imaginar siquiera los lenguajes que consolidarían posteriormente.

Crisis similar era reconocible en los sistemas de enseñanza y difusión del arte. Por ejemplo, el Salón Nacional (ese evento que cada año sigue alborotando a buen número de artistas pero cuyo resultado les produce invariablemente apoplegía), se hallaba en un momento árido y difícil: sus criterios de admisión eran chapados a la antigua, y los de calificación inclinados por lo conocido. Se repitieron a finales de la década numerosos de los reconocimientos otorgados a comienzos de la misma y en la década anterior; y se redujo drasticamente, por lo tanto, la importancia del certamen, no sólo como señalamiento inteligente de los logros artísticos del año, sino también como vitrina más o menos abierta para la creatividad visual en el país.

Esta insistencia en destacar siempre los trabajos de los mismos y la entonación sentimental y emocionada de la crítica para analizarlos, habían acabado por crear las primeras "vacas sagradas" o



Juán Antonio Roda. **El delirio de las monjas muertas 9.** 1974. grabado sobre lámina de metal. 0.56 x 0.46 mts.



Edgar Negret. **Dinamismo.** 1974. Ensamblaje en aluminio pintado colección "Banco Ganadero" Bogotá. Sin más datos.

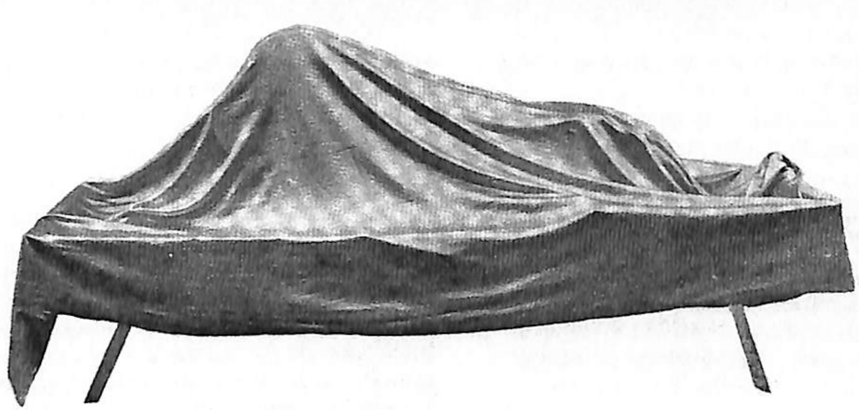


Eduardo Ramírez Villamizar. **16 Torres,** 1.972. Concreto reforzado. 7 x 7 x 7 mts.

"intocables" en la escena del arte contemporáneo de Colombia – con la previsible consecuencia de que sus obras no volverían a mirarse o discutirse sino a aceptarse incondicionalmente. Era válido entonces hacer crítica de arte con arengas y consejos, o escribiéndole poemas a las obras; y era incluso deseable ejercerla con seudónimo, como si su valor no radicara en ser la opinión de una persona autorizada en la materia. No se hablaba a finales de los años sesentas de una historia del arte moderno del país porque no se consideraba que la hubiera; se pensaba que por primera vez se estaba haciendo.

Las facultades de arte –con excepción de la Escuela de los Andes– atravesaban un período tan lastimero como el que atraviesan en la actualidad. Es decir: o estaban clausuradas; o se empeñaban en enseñarle a los alumnos, no a crear, sino a "pintar correctamente" (lo que prueba que no todo al respecto de las artes había de mejorar con los setentas). Y si el Museo La Tertulia de Cali había logrado con una sede propia asegurar su permanencia, el Museo de Arte Moderno de Bogotá buscaba acéfalo nuevas metas y nuevas directrices. No existían galerías en ciudades como Medellín, Cali y Barranquilla, de importancia creativa indiscutible en la década siguiente. Y sobraban dedos para contar las galerías capitalinas: "Buchholz", "Arte Moderno", "El Callejón", "Marta Traba", "Estrella", y alguna otra perfectamente irrecordable.

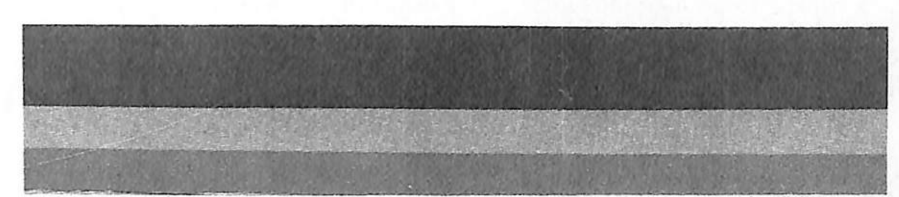
La escena de las artes visuales colombianas era, en conclusión, bastante restringida y provinciana a finales de la década pasada. Se inició entonces la Bienal de Coltejer y se continuó el Festival de Arte de Cali, pero ambos certámenes sólo alcanzarían su verdadera dimensión en los años setentas (al crecer ambiciosamente la Bienal, y al convertirse el Festival en Bienal de Artes Gráficas del hemisferio). Para ser artista entonces era necesario ser de familia pudiente o prominente, o ser bohemio, y preferiblemente las dos cosas. Era minúsculo el número de coleccionistas de obras artísticas contemporáneas. Y la creatividad visual todavía se argumentaba y dividía en categorías tan generales como pintura y escultura, o como arte figurativo y arte abstracto.



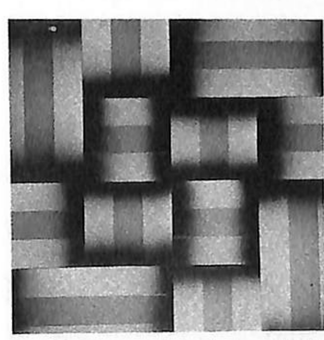
Feliza Bursztyn. **Cama.** 1975. Ensamblaje. Sin mas datos.



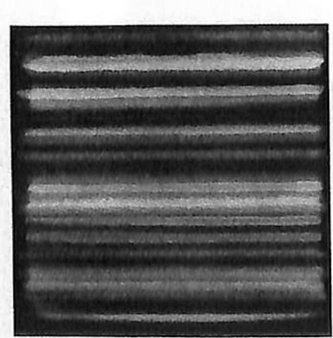
Olga Amaral. **Cal y canto.** 1977. Tejido 1.94 x 1.30 Mts. Foto: Rudolf.



Alvaro Herrán. **Bandera.** 1969. Oleo sobre lienzo. 2.50 x 15 Mts. Foto: Jairo Betancur.



Omar Rayo. Sin título. 1975. Acrílico sobre lienzo. 0.70 x 0.70 mts.



Carlos Rojas. **Tela de la serie América.** 1977. Acrílico sobre tela. 0.70 x 0.70 Mts.

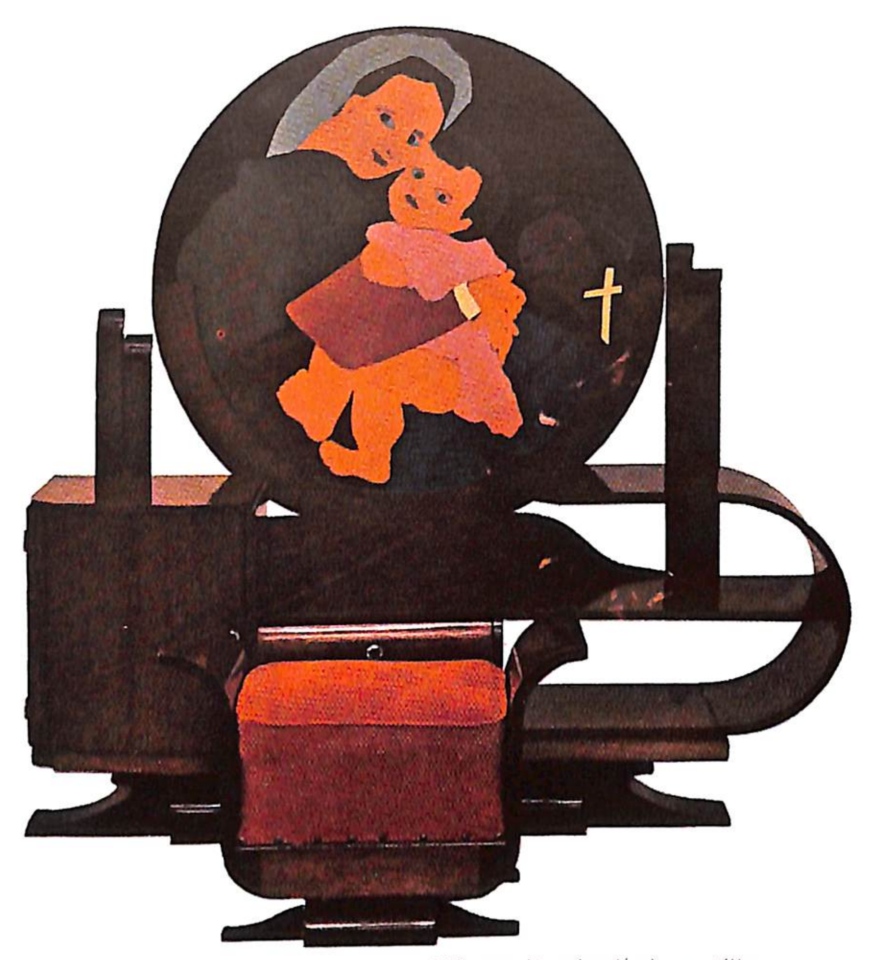


Leonel Góngora. De la serie **"Maniquíes Ninfomaníacos"** 1974. Dibujo. 0.43 x 0.35 cms.

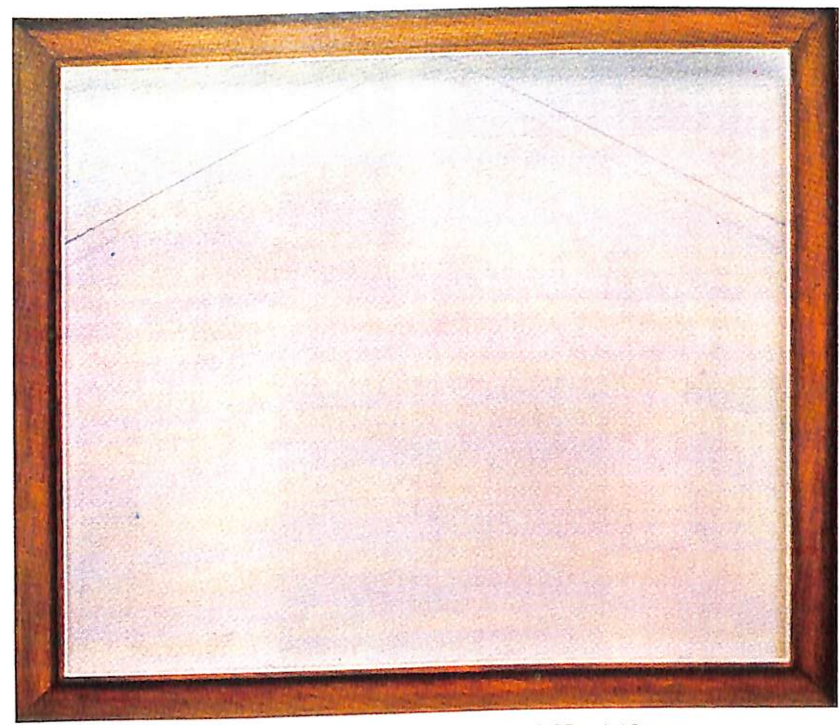


Jim Amaral. Sin título. 1975. Dibujo a lápiz y collage. 0.55 x 0.35 Mts.

AUGURIOS PROMISORIOS:



Beatriz González. **Tocador gratia plena.** 1972. esmalte sobre lámina metálica ensamblada en mueble. 1.50 x 1.50 x 0.50 mts.

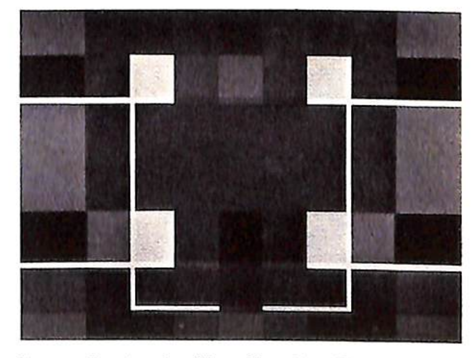


Santiago Cardenas. **El Marco,** 1.979. Oleo sobre lienzo. 0.97 x 1.12 mts.

"La década de los años setentas de la era de Acuario, que según la mitología contemporánea habrá de traer paz, prosperidad, amor y música "rock" a todas las naciones, comenzó en Colombia con perspectivas realmente renacentistas, al menos en el campo de las artes plásticas"[1] –escribí en aquella época imbuído por la esperanza de una década distinta y el espíritu animoso que inculca empezar otro período. Y si la paz y la prosperidad serían esquivas poniendo al descubierto la falibilidad de mis ingenuas predicciones, la evolución y dimensión logradas por la plástica justificarían en cambio, aunque fuera parcialmente, el optimismo que al respecto de las artes se respiraba en ese entonces.

Como era de esperarse, ni la producción del arte colombiano ni su enseñanza y difusión se habrían de transformar subitamente a partir del 1o. de enero de 1970. Pero el halo renovador de una nueva era habría de hacerse perceptible casi de inmediato con la apertura de galerías como Belarca y San Diego orientadas hacia figuras emergentes, y a través de tres eventos celebrados ese año, cuyo impacto y consecuencias son ahora inescapables: la II Bienal de Coltejer, el XXI Salón de Artistas Nacionales, y la reapertura del Museo de Arte Moderno.

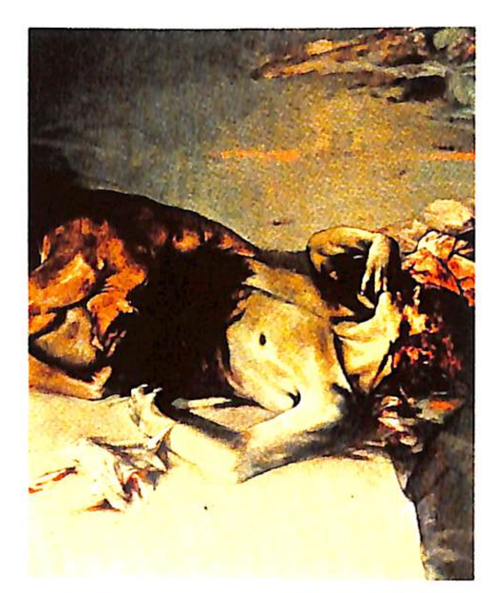
La Bienal, corregida y aumentada, reunió de mayo a junio en Medellín más de 500 obras de 170 nombres de América Latina, Estados Unidos, Canadá y España, convirtiéndose en acontecimiento artístico de magnitud desconocida en el país. El jurado compuesto por Giulio Carlo Argán, Vicente Aguilera Cerni y Lawrence Alloway, destacó la importancia del certamen como posibilidad de conocer "objetivamente las alternativas culturales de los artistas de latinoamérica", y como labor informativa (aunque el último de ellos se sintió en la obligación de precisar que su carácter antológico no hubiera sido necesario en



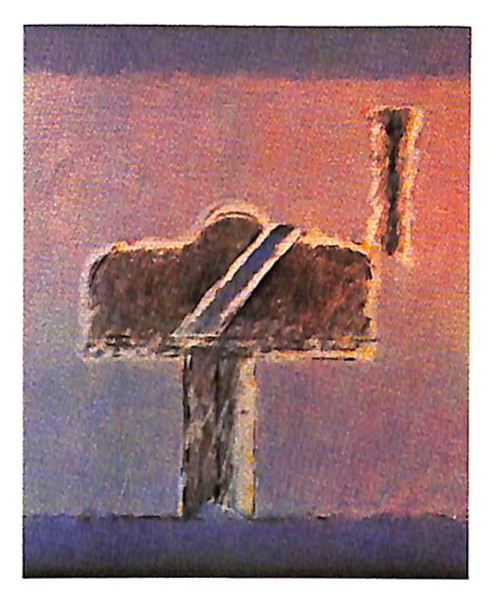
Fanny Sanín. **Acrílico No. 2.** 1977. Acrílico sobre lienzo. 1.06 x 1.47 Mts.



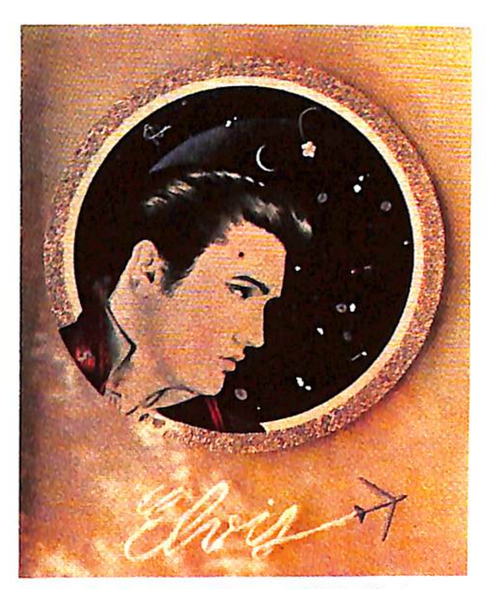
Bernardo Salcedo. Hectárea de heno. 1.970, heno empacado en polietileno.



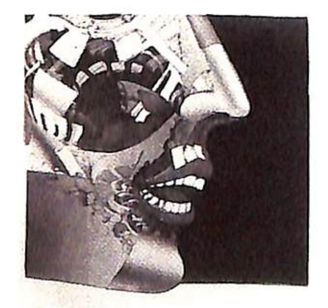
Luis Caballero. Sin título. 1978. oleo sobre lienzo. 2.00 x 1.20 mts. foto: Oscar Monsalve.



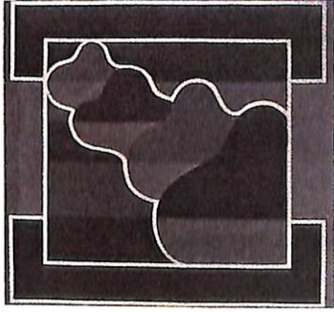
Manuel Hernández. Signo emergente. 1.978. Acrílico sobre lienzo. Detalle.



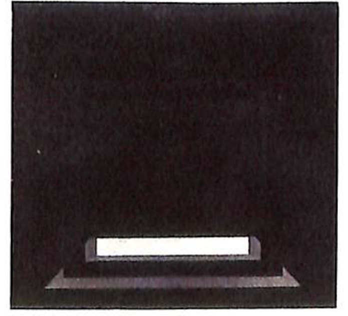
Alvaro Barrios. **Elvis Presley.** 1978. dibujo y collage sobre vidrio. Foto: Guillermo Melo.



Ned Truss. Detalle. 1973. serigrafía. 0.60 x 0.19 mts.



Hernando del Villar. **Bogotá.** 1971. Acrílico sobre lienzo 1.20 x 1.20 Mts.



Ana Mercedes Hoyos. **Ventana.** 1976. Acrílico sobre lienzo. 1.00 x 1.00 Mts.



Gregorio Cuartas. Sin título 1976. tinta de color sobre papel. Detalle.

norteamérica o Europa)[2]. La Bienal, ciertamente, llevó el arte contemporáneo a primer plano en la vida nacional y atrajo multitud de visitantes en consonancia con los ambiciosos designios de su Director, Leonel Estrada. Y su realización, además de aportar un contexto coherente para evaluar las obras colombianas, tuvo un influjo saludable y refrescante en la más joven generación de artistas del momento, ávida de experiencias formativas.

El XXI Salón de Artistas Nacionales fue también un evento que hizo claro el nuevo espíritu que habían traído consigo los setentas dada la ausencia de figuras consagradas y su conformación con nombres nuevos. Artistas como Antonio Caro, Miguel Angel Rojas, Edgar Silva, Luis Hernando Giraldo, Francisco Rocca y Ever Astudillo —para mencionar apenas los más jóvenes— iniciaron ese año su participación en el certamen. El Salón incluyó por vez primera un número preponderante de obras experimentales, así como trabajos en los cuales se enfatizaban los conceptos, generalmente en detrimento de las normas académicas. Y es suficiente una comparación con las listas de Salones anteriores para comprobar que el panorama plástico de la década se anunciaba diferente; y que "el oficio", o "metier", o "conocimiento de todos los secretos de la técnica" (eufemismos favoritos de la crítica y docencia de ese entonces para justificar su actitud conservadora), comenzaba a perder la exclusividad y el poder que había adquirido recientemente como métrica creativa.

La reapertura en octubre del Museo de Arte Moderno de Bogotá fué también, finalmente, señal de nuevos vientos para el arte del país. Apoyado en el más significativo programa de exposiciones de la década, el Museo divulgaría eficazmente los valores del arte nacional, y permitiría en nuestro medio la apreciación directa de las obras internacionales que se reconocen como definitorias en el arte de este siglo. La reiniciación de sus labores era de por sí causa de optimismo; y sus actividades elevaron de inmediato los niveles de discusión y difusión artística en Colombia.

UNA CONFRONTACION NECESARIA.

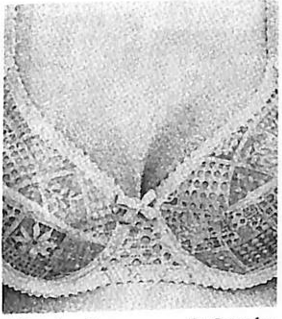
El viraje que había implicado la conformación del Salón Nacional de 1970 sin embargo, no habría de producirse con igual velocidad en lo que respecta a los reconocimientos. Año tras año, éstos seguían recayendo con extraña insistencia en obras recién distinguidas en otros certámenes (preferiblemente bienales) o en versiones anteriores del mismo Salón. Para trabajos conocidos se reservaba, desde luego, algún premio o mención secundaria con todo el carácter de consolación. Y por tales razones, así como para suprimir las tergiversaciones que implicaba el escalamiento, los artistas más jóvenes se habían pronunciado por la nivelación de los premios. Se había sugerido igualmente que fuera obligatorio para los jurados explicar con detenimiento las razones de sus escogencias, con el fin de que al hacerse comprensible la subjetividad de sus criterios, se hiciera también evidente que los premios del Salón, más que la recompensa de una competencia objetiva, eran y debían considerarse como el resultado imprevisible de una complicada lotería. La Junta Asesora de Artes Plásticas del Instituto Colombiano de Cultura recomendó entonces el otorgamiento de becas y bolsas de trabajo cuya naturaleza juvenil y poco monto no serían del interés de los artistas que habían logrado superar con la consagración sus problemas económicos (y a quienes, por otra parte, se podía invitar fuera de concurso). Y en tal tónica se celebró en 1971 el XXII Salón de Artistas Nacionales, sin que hiciera feliz a todo mundo, pero sin mayores sobresaltos aparte de la tradicional e inofensiva algarabía de aquellos artistas que seguían considerando, a pesar de las historias de todos los salones, que no ganar en este tipo de certámenes significaba una derrota.

En el siempre susceptible medio del arte, sin embargo, la convocatoria el 16 de agosto de 1972 del XXIII Salón Nacional cayó como una bomba. Con los encomiables objetivos de despojar al certámen de su énfasis competitivo y de descentralizar la actividad y apreciación artística, la Junta Asesora de Colcultura había dispuesto que los trabajos participantes fueran seleccionados en cuatro ciudades, y

Manolo Vellojín. Esquela, 1.977. Papel, madera y vidrio. 0.14 x 0.18 mts.



Darío Morales. **Mujer sobre silla.** 1971. Lápiz sobre papel. 1.07 x 0.74 mts.



Alfredo Guerrero. **El Sostén.** 1972. Acrílico y tinta sobre papel. Detalle.



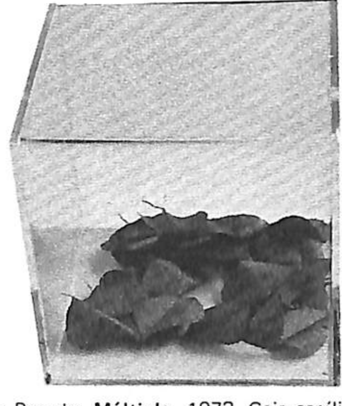
Juán Cárdenas. Sin título. 1974. Dibujo. Detalle.

había eliminado los premios. La Junta, no obstante, no había presentado alternativa de ayuda económica diferente a los premios; y se había autonombrado jurado en las cuatros ciudades –lo que hacía de su descentralización un concepto bastante curioso. Finalmente, aunque tal vez más ignominioso, la convocatoria, anunciaba la intención de "otorgarle (al Salón) el carácter de una muestra rigurosamente seleccionada del trabajo creativo de nuestros artistas"[3]; y dicho "rigor" por supuesto sonaba como una amenaza debido al conocido y amedrentador conservadurismo que imperaba en la Junta.

La reacción de los artistas no se hizo esperar, y el día siguiente la prensa capitalina publicaba en primera página su indignación y su rechazo a las nuevas estructuras del certamen: "Es un robo a los artistas" afirmaba Bernardo Salcedo. "Mi único interés es el que se reconozca a los artistas jóvenes pues el Salón Nacional es ante todo una muestra de arte joven. . . si no es posible dar dinero en efectivo que se creen becas y otras clases de estímulos", opinaba Beatríz González. "Los artistas estamos contra la forma anticuada como se otorgan los premios que es injusta y antidemocrática, pero no nos oponemos a que se den premios en cantidades iguales a quienes los merecen:. . Debiera existir otro grupo independiente de Colcultura que seleccione las obras. . . Que deroguen esa medida" declaraba Santiago Cárdenas:[4]. Se publicaron además diversas notas explicando los efectos negativos de una supresión de reconocimientos que no estuviera acompañada por otros mecanismos de ayuda a los artistas[5]. Pero todo habría de ser en vano. El Instituto Colombiano de Cultura no sólo permanecería inflexible en su torre de marfil, sino que para subrayar el carácter inapelable de sus decisiones asignaría la suma de cien mil pesos con destino a un Premio Nacional de Artes Plásticas que procedió a otorgarle sin concurso y a puerta cerrada, a Rodrigo Arenas Betancur – entre todos los artistas colombianos, el que menos se lo merecía.

En todas partes pero especialmente en las galerías Belarca y San Diego que se habían convertido en centros de reunión asidua, los artistas ponderaban la afrenta y daban rienda suelta a su disentimiento absoluto. Por su insinuación e insistencia los directores de ambas galerías (Rita de Agudelo y quién ésto escribe), comenzamos a considerar la posibilidad de organizar un salón independiente con numerosos reconocimientos que dramatizaran la necesidad de más ayuda y atención gubernamental hacia la plástica. Y de pronto creció el entusiasmo. La Universidad Jorge Tadeo Lozano no sólo cedió sus predios sino que se vinculó eficazmente a la organización del certamen. La empresa privada colaboró con los premios. Y el proyecto se extendió y tomó envergadura con el apoyo de practicamente toda la comunidad artística.

El Primer Salón Independiente de la Universidad Jorge Tadeo Lozano –que concedió 30 premios para subrayar las razones de la disidencia– fue inaugurado el 31 de octubre con la participación de 133 artistas de distintas generaciones, desde Obregón hasta Caro. El XXIII Salón Nacional –que había sido apodado "oficial"– se inauguró el 3 de noviembre con obras de 43 artistas, bastantes de ellos "ingenuos". Un melancólico trío musical (contratado por Alvaro Herrán, Ber-



Jorge Posada. **Múltiple.** 1973. Caja acrílica, lápiz y papel. 0.12 x 0.12 x 0.12 Mts.



Javier Restrepo. **Amantina.** 1974. Acrílico sobre papel. 0.70 x 0.65 Mts. Colección particular. Medellín.



Rodrigo Callejas. **Paisaje.** 1.979. Acrílico sobre lienzo. 1.80 x 1.20 mts. Foto: Jorge Ortiz.

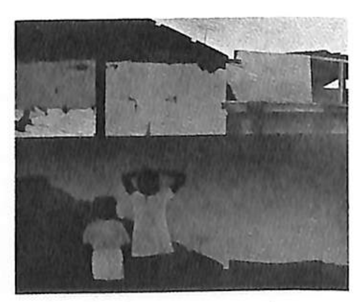




Miguel Angel Rojas. **Atenas.** 1.975. Lápiz sobre papel. Colección particular. Bogotá.



Luis Hernando Giraldo. **Un solitario en plenitud.** 1978. Oleo sobre papel 1.10 x 1.82 mts.



Ever Astudillo. **Lugar No. 2.** 1.975. Lápiz sobre papel. 1.40 x 1.40 mts.

nardo Salcedo, Alberto Sierra y Arnulfo Luna) interpretaba en el recinto la canción "Espumas" con estrofas como la siguiente: "Salones que se van, y pinturas viajeras, se alejan en trenes y en pequeños buses dañando el paisaje"[6]; mientras el artista conceptual Flavio Ramírez regaba cientos de bolas de ping-pong que rebotaban estrepitosamente sobre obras, paredes y piso aportando la nota de humor en su tenso y patético acto de apertura.

La confrontación entre los dos salones fué altamente positiva por diversas razones. Dejó en claro la importancia de la opinión de los artistas cuando se trate de proyectos que involucren sus obras. Puso de presente su capacidad de unión como gremio. Llevó los problemas del arte a la Universidad lo cual no era posible desde la década previa. Atrajo, gracias a la publicidad de la polémica, la atención de numeroso público hacia el arte. Y ofreció una visión más aguerrida y completa del panorama plástico colombiano de la que hasta entonces se reconocía. Fue una confrontación generacional por cuanto estuvo encaminada a agrietar el duro muro del "curriculum" en la concesión de premios nacionales; y como tal abrió camino para la más amplia e interesante escena creativa que empezaba a consolidarse en los setentas. Pero fue ante todo una confrontación artística que buscaba, si no erradicar, al menos disminuir el énfasis en el oficio (o "metier", o "conocimiento de todos los secretos de la técnica") a que se habían reducido en nuestro medio la producción y apreciación del arte.

Al convocarse el año siguiente el XXIV Salón de Artistas Nacionales, Colcultura había reinstituído los premios, que no serían numerosos, pero que al menos serían iguales. La imagen del certamen, sin embargo, había quedado tan deteriorada que el jurado se vería en la necesidad de establecer en el acta que el Salón no era "suficientemente representativo de las artes plásticas del país ya que son muchos los artistas ausentes"[7]. Y sólo al cambiar en 1975 la estructura total del certamen, el Salón Nacional volvería a recuperar su función de termómetro de la actividad del país en las artes visuales.

Bernardo Salcedo
y Alvaro Herrán

Presentan en el XXIII Salòn Nacional su obra
"COLOMBIANA"

Con la participación del Cuarteto Musical "Alma de Artista"

PROGRAMA:

1o.) "Como para desenguayabar"
2o.) "Salones que se van" (Espumas)
3o.) "Cuatro preguntas" (Sin respuesta)
4o.) "Los Artistas" (Los Guaduales)
5o.) "El Salón en el Aire" (La Casa en el Aire)

¡Oir para creer!

Contamos con la inspiración del Joven Poeta de la Montaña Darío Jaramillo

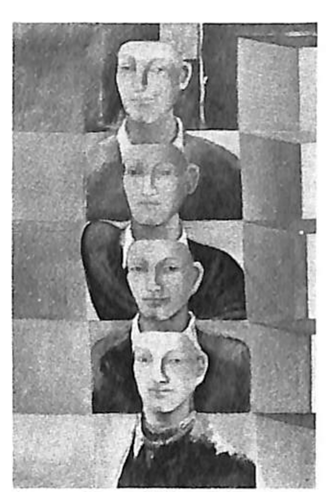
Testigos: Arnulfo Luna y Alberto Sierra

Diseño: Alvaro Herrán

Hacemos constar que el pequeño crítico de Zapatoca Eduardo Serrano no lleva velas en este entierro.

Alvaro Herrán, Bernardo Salcedo. Alberto Sierra y Arnúlfo Luna. Hoja volante distribuida en la inauguración del XXIII Salón Nacional. Colaboración de Darío Jaramillo Agudelo. Tipografía. 0.34 x 0.14 mts.

CAMBIO DE ESCENA:



Marta Elena Vélez. Sin título. 1979. Acrílico sobre lienzo. 1.40 x 0.90 Mts.

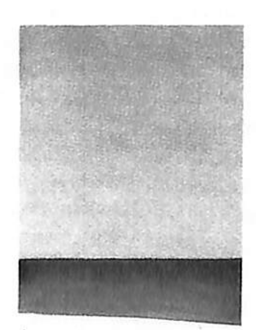
De lo descrito anteriormente es fácil deducir que aunque los primeros cinco años setentas parecían un período estático en muchos aspectos de la vida del país, en ese lapso, tanto en su producción como en su difusión, las artes visuales rejuvenecieron y empezaron a mudar de apariencia ostensiblemente. En cuanto a su difusión, el Salón de la Tadeo fue apenas el indicio más ruidoso de dicho cambio; algo así como una bulliciosa fiesta para despedir criterios que habían sido positivos y vitales, pero que ya no se ajustaban a la realidad ni correspondían con las necesidades del país en la materia. Y en cuanto a su producción, si bien es cierto que muchos "maestros" mantuvieron sus obras dentro de los lenguajes logrados en las décadas previas, también es cierto que algunos artistas reconocidos como Antonio Roda cambiaron hasta de técnica; que otros lograron en esos años maneras creativas imprevisibles en los sesentas; y que bastantes nombres desaparecieron de nuestro panorama plástico mientras que muchos hasta entonces desconocidos comenzaron a ocupar con insistencia la atención del público y de la crítica.

Pero las señales de un cambio en el gusto y en los conceptos artísticos de esos años se encuentran por todas partes. Si en la II Bienal de Coltejer, por ejemplo, eran inmediatamente reconocibles en la estu-





María de la Paz Jaramillo. **La novia viuda.** 1976. grabado. 0.53 x 0.76 mts.



Antonio Barrera. **Paisaje.** 1976. Acrílico sobre tela. 1.95 x 1.30 mts.



Saturnino Ramírez. **Dibujo No. 1.** 1973. Dibujo a tinta sobre papel. 0.70 x 0.50. mts.



Oscar Jaramillo. Sin título. 1975. Lápiz y trementina sobre papel. 0.65 x 0.48 cms.

penda "Hectárea" de pasto recogida en bolsas de polietileno por Bernardo Salcedo (la cual escapaba oronda a los establecidos criterios de "oficio", "metier", etc.), en la III Bienal Enrique Grau los haría igualmente perceptibles participando con una divertida ambientación que subrayaba la conciencia del artista sobre la extemporaneidad de sus cuadros en los certámenes creativos de ese momento. En esta misma III Bienal —que resultó aún más interesante que su predecesora— Fernando Botero participó con dos pinturas dicientes de su imaginación y maestría que hacían explícita su aspiración a un reconocimiento, pero a pesar de su fama y del regionalismo antioqueño no recibió ningún premio. Artistas de la generación siguiente como Santiago Cárdenas y trabajos novedosos en técnica o en concepto como el de Olga de Amaral, acapararon las distinciones en esta última celebración del certamen, en la cual, además, comenzaron a tomarse en cuenta artistas más jóvenes de Medellín como Saturnino Ramírez, Juan Camilo Uribe, Marta Elena Vélez, John Castles, Rodrigo Callejas y Alberto Sierra.

Las primera y Segunda Bienales de Artes Gráficas organizadas por el Museo La Tertulia de Cali en 1971 y 1973 respectivamente, aparte de ser en sí mismas prueba del ímpetu que ganaba la difusión del arte en Colombia, ofrecieron también indicios directos de una renovación en nuestra escena artística. Estas Bienales cumplieron con precisión el propósito de sus Directores, Maritza Uribe de Urdinola y Gloria Delgado, de conformar una juiciosa visión en técnicas determinadas del arte de las Américas. Sus convocatorias impulsaron el dibujo y el grabado en el país a una poliferación e importancia desconocidas. Y en ellas fueron galardonados artistas como Ever Astudillo, Ned Truss y Alfredo Guerrero cuyos trabajos habían aparecido por esa época — y como Antonio Roda, quien, aunque reconocido como pintor, cambiaba entonces el pincel por el buril con el cual había de producir las distintas series de grabados que figurarían de continuo en la plástica colombiana de los años setentas. Tanto La Tertulia en 1972 como el M.A.M. en 1973, además, presentaron muestras de artistas jóvenes (con María de la Paz Jaramillo, Oscar Muñoz, Jorge Posada y Héctor Favio Oviedo entre otros), que pusieron de presente el interés de ambas entidades en aprehender y promover la nueva imagen que empezaba a tomar forma en la expresión visual del país.

Durante el lustro, por otra parte, se abrieron galerías como "La Oficina" en Medellín, "Alvaro Barrios" en Barranquilla y "Ciudad Solar" en Cali, que incrementaron la intriga por el arte contemporáneo en estas tres ciudades; y en Bogotá las galerías se multiplicaron vertiginosamente dando pie a políticas diferentes en sus calendarios: Mientras, por ejemplo, "San Diego" se dedicaba a mostrar las obras de destacados artistas de Latinoamérica, "Meindl" presentaba trabajos por lo regular gráficos de los maestros internacionales del siglo XX, y "Belarca" concentraba las producciones colombianas más innovadoras. (No siendo la modestia sino la verdad el principal objetivo de esta nota, no me inhibo de hacer la anterior afirmación a pesar de dirigir en ese entonces la última de las mencionadas galerías, puesto que es de fácil comprobación en las hojas de vida de los artistas más prominentes).

La fuerza que empezaban a cobrar algunas capitales departamentales como centros de producción artística fue corroborada con la muestra "Barranquilla, Cali, Medellín" llevada a cabo en 1974 en el Museo de Arte Moderno, en la cual se conocieron nacionalmente nombres como Ramiro Gómez, Carlos Restrepo, Efraín Arrieta, Edgar Alvarez, Javier Restrepo, Oscar Jaramillo y Félix Angel entre los no mencionados hasta el momento. Y la buena imagen que igualmente comenzaba a ganar la plástica nacional entre los países del continente, se hizo sentir con exposiciones como "Colombia 71" presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, y como "32 Artistas Colombianos de Hoy" llevada a cabo en 1974 en la Fundación Mendoza en Caracas; muestras en las cuales se reconocía por vez primera, no el valor individual de la obra de un artista, sino el talante creativo de toda nuestra escena artística.

Pero ya se trataba de otra escena diferente a la de los sesentas: más experimental y urbana, y menos académica y temerosa. Y su evolución continuaría sin intermitencias, aún cuando conservara por algún tiempo residuos de ingenuidad y de provincianismo como los implícitos, por ejemplo: en la censura en el I Salón Icetex a una obra de Alvaro Herrán sobre la bandera; en la ciega credibilidad de que gozaban las opiniones del extranjero; y en el momentáneo auge que obtuvo la pintura "primitivista" (de la cual se llegaron a organizar concursos con la complicidad de críticos como Rubiano y Medina). Ningún hecho, no obstante, ilustra tan claramente el conflicto entre la buena fe e inexperiencia de nuestro mundo artístico y su rápido crecimiento de comienzos de la década, como las andanzas de quien, parafraseando a Borges, podríamos denominar "el inverosímil estafador Daniel Olcic".

EL FRAUDE.

Daniel Olcic era un hombre bajito, de unos 35 años, pelo discretamente teñido, e impecablemente vestido según los más recientes dictados de la moda europea, quien llegó a Colombia en 1970 sin otra presentación que una tarjeta con la inscripción "crítico de arte" después de su nombre y un dibujo que supuestamente le había dedicado Jean Cocteau. Pocos días después de su arribo, Daniel Olcic publicaba sus primeros escritos en las páginas editoriales del diario El Tiempo, y actuaba como "marchand" privado de algunos pintores desde su apartamento del centro de Bogotá. Sus maneras elegantes y delicadas le valieron la inmediata amistad de algunos coleccionistas y libre entrada a los clubes más restringidos; y su amena conversación con pronunciado acento francés hizo desde el principio las delicias de las señoras —cuyas joyas admiraba con exclamaciones como "una piedra digna de Fabergé!"— en las fiestas e inauguración más exclusivas. A tres meses de haber llegado, además, el anuncio de su noviazgo con una acaudalada y bella joven de la comunidad judía capitalina, coronaría promisoriamente su éxito personal. Aparte de su actitud aduladora, Olcic era un "marchand" sutil y recursivo. (Se cuenta que en una ocasión reunió en un lujoso restaurante a un grupo de notables coleccionistas con el propósito de ofrecerles las obras de "sus artistas" que había instalado en el recinto minutos antes; que los avezados comensales se excusaron de adquirirlas posponiendo con diplomacia sus decisiones; pero que fue tal el despliegue de argumentos y de adjetivos de que hizo gala, que impresionado, el dueño del restaurante compró las obras). Su opinión era escuchada con seriedad en sectores cada vez más extendidos; y su estrella continuaría en ascenso hasta llegar a ser designado como director de una de las galerías más antiguas y prestigiosas de la ciudad — confirmándose la confianza que se le había deparado desde el primer momento.

Pero Daniel Olcic, como el lector ya sabe, era un pícaro soberano, sólo que en un es-

tilo desconocido en Colombia. El pretendido crítico timó a la galería y a los coleccionistas con obras falsas y ventas espúreas. Engañó a los artistas. Robó a sus empleados. Y desapareció tan raudo como había arribado, pero con cuadros ajenos y con las joyas que tanto admiraba, que había pedido prestadas para fotografiar. En Colombia apenas dejó deudas y víctimas; aparte, claro, de la dignidad herida de un círculo artístico hasta entonces inocente e incauto (quizá por no haber alcanzado aún el comercio del arte los guarismos que habría de obtener en los últimos cinco años setentas).

Fue la de Olcic una lección dolorosa y costosa, y tal vez por ello tan bien aprendida. A partir de los hechos, la cautela rodearía el surgimiento de críticos nuevos; y las adquisiciones se harían con cuidado. Habría acusaciones de hurtos, falsificaciones y plagios (en ocasiones por simple ignorancia de las libertades creativas actuales), pero éstas nunca pasarían a mayores.

Y a pesar de la corrupción cotidiana, el caso de Olcic, y el secuestro de algunas pinturas a un coleccionista de Puerto Colombia, serían los únicos incidentes registrados durante la década en los anales tanto de la Interpol, como del arte contemporáneo.

REVISION DEL PASADO.



Carátula del libro **Paisaje 1900–1975.** Edición del M.A.M. Bogotá. Texto: Eduardo Serrano.

Uno de los cambios más notables ocurridos en la escena artística del país en los años setentas radica en su consideración y revaluación del pasado, a diferencia de la década previa en la cual se creía que se estaba viviendo en la génesis del arte moderno en Colombia. Y este ferviente deseo de encontrar y entender una historia local con la cual apoyar, contrastar o medir el presente (que corresponde con un replanteamiento de nuestra condición de colonia), además de dar pie a las primeras teorías sobre nuestro desarrollo creativo, trajo como resultado un nuevo espíritu de independencia, menos romántico que el de antes y, al menos artisticamente, más efectivo.

En 1971, por ejemplo, el Museo de Arte Moderno de Bogotá presentó la primera gran retrospectiva en el país de la obra de Andrés de Santa María, permitiendo un análisis directo y bastante completo de su trabajo, y promoviendo el reconocimiento no sólo de su sensibilidad y particularidad pictóricas, sino también de su importante papel como introductor del gusto y el pensamiento modernos en nuestra plástica. Y tres años más tarde en el mismo Museo se llevó a cabo la muestra "Arte y Política" que demostró la permanencia y enlace del tema (aunque también el desconocimiento artístico de muchos eventos), desde las luchas emancipadoras —es decir desde nuestros primeros intentos de identificación cultural— hasta nuestros días.

Con este mismo carácter de unión o de confrontación de presente y pretérito fue presentada al año siguiente en el M. A. M. la muestra "Paisaje 1900 - 1975", que aparte de ofrecer la más amplia visión sobre las interpretaciones del tema desde la Exposición del Centenario, ilustró el variado interés despertado por el medio ambiente en tres cuartos de siglo, así como sobre sus transformaciones pictóricas: de rural en urbano, de naturalista en expresionista o imaginario, y de asunto central en referencia tangencial y menor. La muestra, además, colaboró definitivamente en la recuperación de un sujeto tan desprestigiado en la producción y apreciación de nuestras artes visuales[8], y ayudó a esclarecer la relativa importancia del tema en las actitudes e intentos creativos.

Pocos días más tarde, se llevó a cabo en el Museo de la Universidad Nacional la exposición "Academia y Figuración Realista" —que hizo patente la estrechez con la cual el concepto "realismo" se entiende y discute en Colombia, y cuyo título hubiera resultado más apropiado al revés; es decir "Realismo y Figuración Académicos", puesto que subrayó en primer término la permanencia de técnicas, de maneras tradicionales de representar y de fidelidad al modelo y al dibujo "correcto", en la mayoría de las más recientes obras incluídas — pero que implicaba de todas maneras intenciones iguales en cuanto a una reconsideración de la historia. Por otra parte, una muestra como "Arte Colombiano a Través de los Siglos", presentada en el "Petit Palais" de París al finalizar el mismo año, proyectó internacionalmente el creciente interés en las expresiones artísticas de distintos capítulos de nuestro pasado.

Durante el decenio tuvieron lugar además exposiciones de obras de Ramán Torres Méndez, Epifanio Garay, Ricardo Borrero, Margarita Holguín y Caro, Domingo Moreno Otero, Roberto Pizano y Romulo Rozo entre otros, así como de muchos artistas de mediados de este siglo, orientadas también a refrescar la memoria. Se reinstaló la colección del Museo Nacional de manera que hiciera aparente los cambios que son pertinentes al arte, inclusive en Colombia. Y se consideró finalmente la primera parte del siglo en historias de arte que —aunque caprichosas y todavía demasiado incipientes y superficiales— coincidirían con esa nueva actitud de reconocernos culturalmente sin recurrir con tanta insistencia a la comparación con patrones foráneos; patrones que, gracias al inmediato pasado, sabemos que mientras más se combaten y se vituperan, más indispensables se tornan como puntos de referencia.

LA CRITICA.

Así como la expresión, la escena y hasta el marco referencial de las artes visuales colombianas se transformaron durante la década, la crítica (aún cuando se hiciera más esporádica y resultara por ello más arduo reconocerlo), hubo de virar, de crear nuevas pautas, y de ajustarse a los cambios del arte y de sus circunstancias para sobrevivir. Sé que tengo velas en este entierro (rabo de paja, dirían mis colegas), pero sería extravagante revisar la plástica de parte o período alguno, ignorando a sus críticos, cuyos criterios son, cuando menos, reflejo de los prejuicios, esperanzas y equivocaciones artísticas del contexto social en el cual aparecen las obras.

Como en el caso de los artistas, nuestra crítica no se ha interesado jamás en organizarse y por ello no existe en Colombia una entidad que la una, ni siquiera el capítulo correspondiente a la Asociación Internacional de Críticos de Arte (cuya conformación requeriría únicamente una

reunión con Francisco Gil Tovar, quien por ser el miembro más antiguo, es su representante). La total ausencia de centros formativos y el escaso apoyo que prestan las Facultades de Arte dado el acento artesanal de sus programas, así como el espacio cada vez más reducido e insignificante que le fue asignado por los medios de comunicación en los últimos años, han hecho de la crítica una actividad reducida y una profesión sin futuro aparente, encerrada en un círculo estrecho para el cual trabaja por lo regular gratis.

Hay, desde luego, muchos artistas (y en especial los mayores), quienes saben y entienden que el crítico, partiendo de una obra determinada "elabora un pensamiento, le da contexto, la sitúa en el espacio y en el tiempo; (y) con ello la valoriza, la inserta en un orden racional y la difunde"[9]. Pero hay muchos artistas también que sospechan del crítico porque erroneamente lo consideran una autoridad que consagra o condena (manes de los años sesentas!), y otros que confunden su labor con la publicidad. El gran público no entiende su jerga y prefiere escritos más fáciles. Y como consecuencia de una situación general tan adversa, el crítico colombiano de hoy encarna la paradoja de ser un individuo ambicioso (o no hubiera escogido un oficio tan difícil, ingrato y mal remunerado) y orgulloso de los muchos obstáculos que ha logrado vencer, para hacer un trabajo que todos desdeñan.

Pero "no hay mal que por bien no venga", afirma la sabiduría popular, y las mismas circunstancias difíciles de la última década forzaron al crítico, tanto a replegarse para replantear su papel, como a independizarse de la tiranía de la prensa por medio de libros y publicaciones especializadas como esta RE–VISTA, Arte en Colombia, y los boletines de diversos museos y otras entidades, en los cuales ya no es necesario escribir "periodisticamente". Las notas críticas son hoy más directas y "al grano" que antes. Su materia es el arte. Y si en los años sesentas después de leerse una crítica se evaluaba ante todo la calidad del escrito, en este decenio la crítica hizo pensar en la naturaleza del arte y en la calidad de las obras — y en esta concreción se asientan sus logros.

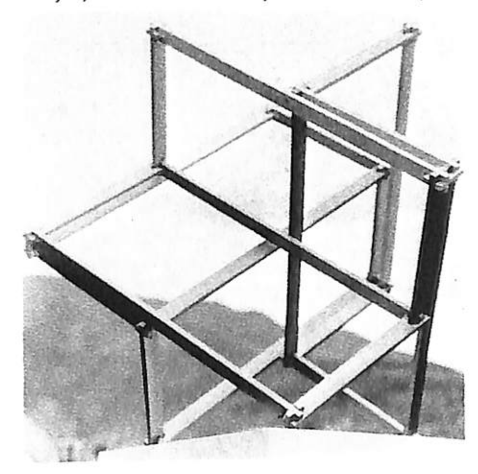
La crítica de arte es ahora, además, más investigativa y serena y menos dispersa. A pesar, por ejemplo del Perogrullo que flota en los escritos de Germán Rubiano y de lo arcano de algunos artículos de Galaor Carbonell, hay más información relevante en sus notas y más indicaciones de sensibilidad visual que en todo el intelectualismo que desplegaba la crítica de antaño. Por otra parte, fueron pocos los críticos que perdieron el tiempo durante el período ensañándose en obras que consideraron insignificantes. Y sólo Germán Ferrer, entre quienes escribieron sobre arte, intentó convertirse en "show-man" (lo que no hubieran estado tan mal en cuanto a la divulgación de las obras, si hubiera sabido lo que estaba haciendo o hubiera tenido talento para las artes escénicas).

Los valores del arte, no obstante, también habrían de cambiar en direcciones menos halagüeñas para la crítica. Al abandonar los artistas más vanguardistas (como Alvaro Barrios y Beatríz González) la creación de obras tradicionales, y con el florecimiento del arte llamado Conceptual (que se inició en Colombia al unísono con los años setentas), se le quitaba gran parte de bases a la profesión. "El objeto de arte ha roto sus límites, ya no se ofrece como objeto de meditación o contemplación. Ya no es más ni único ni imperecedero. A veces ni siquiera tiene existencia material. No responde a formas preexistentes. Se manifiesta a través de actividades, proposiciones y apertura total a la vida"[10]. Y es por eso, tal vez, que durante el decenio: algunos críticos como Darío Jaramillo encontraron urgente quejarse de que "últimamente los artistas no exhiben o muestran o exponen, los artistas pro-po-nen"[11]; que otros como Galaor Carbonell se dedicaran a la producción de obras pictóricas; y que (otra vez la inmodestia!) yo me he sentido muy privilegiado por la posibilidad permanente de expresar mis criterios mediante la selección, organización e instalación de exposiciones, o sea, en un lenguaje creativo y sensible, en el cual se puede prescindir de palabras.

Estos cambios han resultado, por supuesto, de difícil aceptación, no tanto para el público (que, por ejemplo, reconoció de inmediato el valor en la síntesis de Colombia y Coca-Cola, de Caro), sino en especial para aquellos intelectuales negados tradicionalmente a admitir diferencias entre sensibilidad y razón, entre argumentos visuales y lógica y entre percepción y saber. Y también para algunos poetas que todavía insisten en la apología —inclusive ante obras cuya efectividad se deriva de una respuesta directa y sin intermediarios del observador— así como en dar rienda suelta a su imaginación ante obras que imponen verdades visuales concretas, reales, válidas en sí mismas y no por su poder de sugerir las otras cosas. Sus notas resultan, por lo tanto, más valiosas como literatura que como crítica; aún cuando algunos escritores como Mario Rivero, Darío Ruiz, Darío Jaramillo y Juan Gustavo Cobo hayan seguido de cerca los avatares del arte, y sean más cuidadosos por ser más conscientes de sus frustantes dilemas.

El rompimiento entre el arte y la crítica de intelectuales se hizo también evidente a través de los escritos de Antonio Montaña, quien a veces con el seudónimo de Camilo Solvente ejerció regularmente dicha tarea durante los primeros años setentas. Sus notas eran sin duda coherentes, claras y enfáticas sobre los valores "eternos" del arte. Pero sus dogmas ("la lucidez viene con la madurez", "la dificultad lleva al arte"[12], hay que hacer arte con el "espíritu de hormiguita trabajadora"[13]) habrían de impedirle captar conceptos creativos más contemporáneos en los que el "oficio" (o "metier" etc.) carece de antecedentes o de importancia; por lo cual sus artículos se asemejaron cada vez más a sermones llenos de advertencias consejos y máximas.

Ningún caso, sin embargo, habría de ilustrar más pateticamente la confusión que el nuevo arte causaba entre los intelectuales venidos a críticos, que el del cuentista Alvaro Medina, quien llegó lanza en ristre de Estados Unidos, dispuesto a poner los puntos sobre las íes en materia de plástica. Los artistas que halló a su regreso no tenían "la misma originalidad de Fernando Botero", luego lo que hacían era un tráfico horrible del cual era urgente salvar al país, y él sería el redentor. Había que denunciar plagios, desenmascarar las instituciones que promueven "lo nuevo y sólo lo nuevo", comprobar que la crítica es "acomodaticia", y castigar a aquellos artistas que no "permanecen"[14]. Pero el cuentista ignoraba que las íes como tantas letras del arte son griegas. Y en su tonta campaña en contra de las obras de Feliza Bursztyn, Beatríz González, Ana Mercedes Hoyos, Bernardo Salcedo y Carlos Rojas, sacó a relucir ipsofacto un espec-



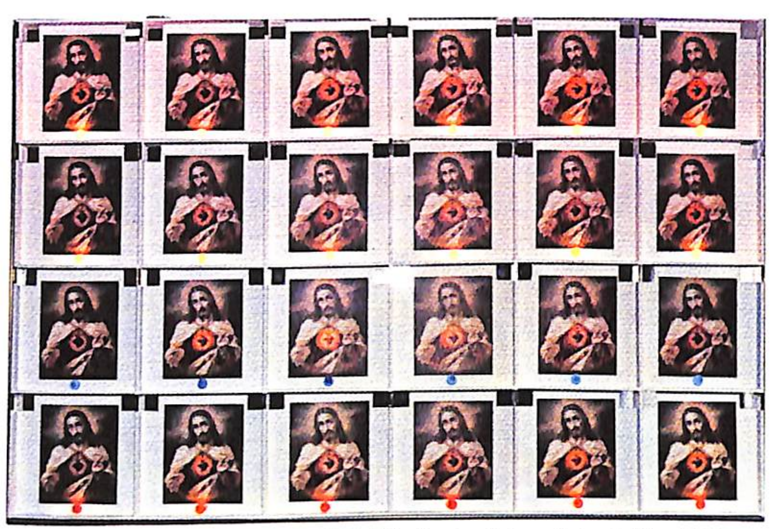
Germán Botero. **Mecanismo Lento.** 1977. Aluminio anodizado. 0.90 x 0.90 x 0.90 Mts.

tacular arribismo (que no podía tener eco después del fraude de Olcic), así como su incapacidad de mirar sin prejuicios y de comprender visualmente. Sus apreciaciones sobre arte resultaron apenas como los registros de un niño en una película erótica, quien ve los colores y los movimientos, pero no logra encontrar el sentido del ardor ni los éxtasis porque no tiene ni idea de lo que está sucediendo, y se aburre, o se pone furioso y protesta, o se va. Y Medina no volvería a "entrar a cine", es decir, a inmiscuírse en los argumentos del arte de ahora. Trasquilado y sin lana, se dedicaría a referirse a las obras actuales cronológicamente (y confundiendo las horas con décadas y las semanas con siglos): "De 1974 a 1975 la obra de Barrera se desenvolvió homogénea y segura"[15]; "En 1974. . . María de la Paz prosigue el lenguaje de grandes planos de color del que (sic) se apartó en 1973. . ."[16]; lo cual corresponde obviamente con las incongruencias de aplicarle conceptos históricos a trabajos creativos, y de mirar como a momias las obras artísticas jóvenes, vivas, que debían depararnos alguna sorpresa.

Luis Fernando Valencia y Miguel González ejercieron igualmente la crítica durante los años setentas, y tal vez por no estar entrenados en la ficción literaria fueron más acertados en sus aproximaciones a las artes visuales. González logró distinguir valores creativos en Cali, y Valencia, difundir con perceptiva agudeza la producción de sus compañeros los artistas de Medellín. Otro artista, Alvaro Barrios practicó con lucidez ejemplar la labor crítica en Barranquilla. Sebastián Romero, Gloria Inés Daza y María Elvira Iriarte escribieron ocasionalmente sobre obras artísticas; y Myriam Acevedo, Lilia Bravo de Gallo, y Rodolfo Charria, finalmente, también publicaron artículos críticos, pero su producción es aún demasiado incipiente como para permitir comentarios sobre sus definiciones. Las conoceremos en la década entrante.

Antes de entrar en otra materia, es conveniente, sin embargo, aclarar que el periodismo de arte se especializó divulgando más datos concretos y menos sensacionalismo. Y que quedó plenamente establecido durante el período, que la crítica (como la curaduría de un museo o una muestra), es problema de gusto, de expresión personal, por lo cual su fin principal no es ser objetiva. La objetividad es un valor pertinente a la historia; aún cuando en Colombia el precepto se ignore irresponsablemente, como lo demuestran las tergiversaciones, e inclusive la omisión de artistas como Manolo Vellojín y Antonio Caro, por razones de antipatía personal, en la maliciosa historia del arte reciente que fue publicada por Salvat Editores. Ante casos como éste cuánta razón cobra la interrogación poética de Salvador Novo:

"Eso dice la historia
pero cómo lo vamos a saber nosotros?".



Juan Camilo Uribe. Sin título. 1972. Técnica luminico-mixta. 1.40 x 1.60 x 0.10 Mts.



Antonio Caro. Todo está muy caro. 1978. tipografía. 0.23 x 0.17 mt.



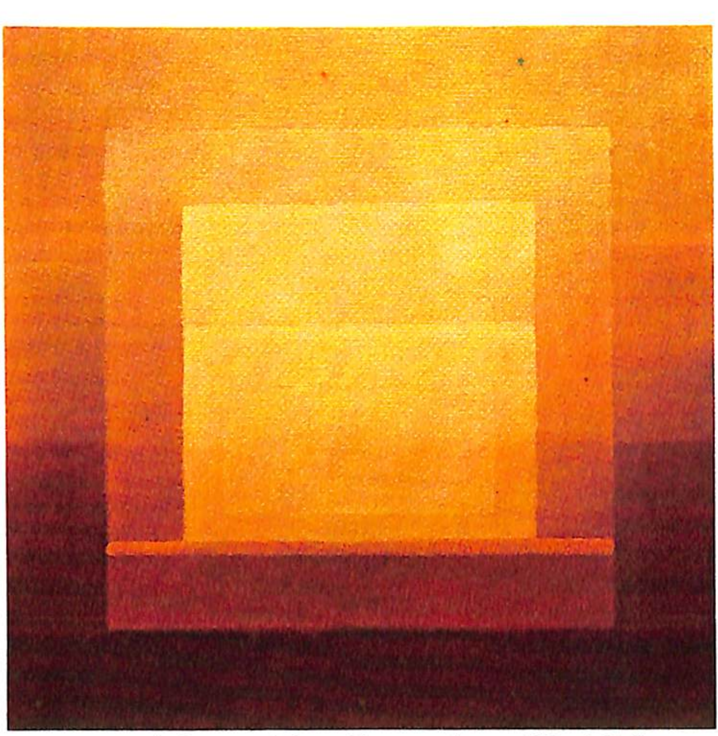
El Sindicato. Alacena con zapatos. 1978. ensamblaje. 1.60 x 1.20 x 0.50 mts. propiedad del Grupo. foto Oscar Monsalve.

EL SEGUNDO LUSTRO.

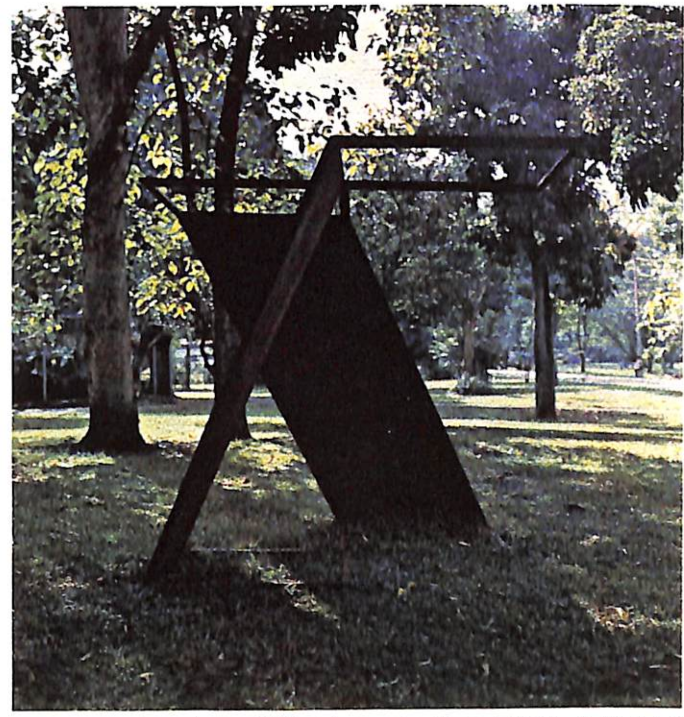
Con el nombramiento de Gloria Zea de Uribe a mediados de la década como Directora del Instituto Colombiano de Cultura, el arte en general recibió un impulso nuevo por parte del gobierno, y (gracias a su experiencia como Directora del Museo de Arte Moderno de Bogotá) las artes visuales en particular obtuvieron una orientación más profesional y más acorde con la realidad. En 1975, por ejemplo, el Salón Nacional se convirtió en una especie de "certamen-censo" (lo cual era indispensable para que pudieran tomarse en su estructuración medidas que garantizaran su efectividad), dando cabida a todas las personas que se consideraban artistas en Colombia y que querían participar; y ofreciendo por primera vez una idea bastante aproximada no sólo de su número (487, de los cuales 118 provenían de Bogotá17), sino también de las variadas acepciones que el vocablo "arte" tiene en el país. Hubo en este XXV Salón mas pinturas "ingenuistas" de las que hubieran sido deseables, pero también hubo expresiones más sinceras de arte popular como la enternecedora talla en madera sobre el derrocamiento de Salvador Allende presentada por José Antonio Bonilla (artista cuya cama con la historia de Genoveva de Bravante había causado gran impacto en el Salón de 1970). Fue notorio en el certamen el aumento de artistas conceptuales; y fue evidente la ausencia de talentos ignorados puesto que tanto las obras más logradas como las más prometedoras habían sido ejecutadas por artistas con alguna trayectoria.



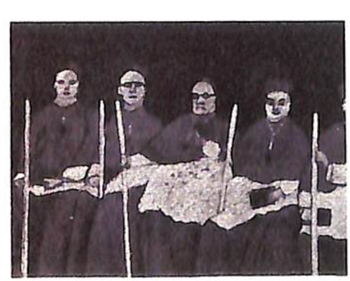
Ronny Vayda. **Escultura.** 1979. Lámina de hierro oxidada. 2.00 x 1.00 x 0.37 Mts.



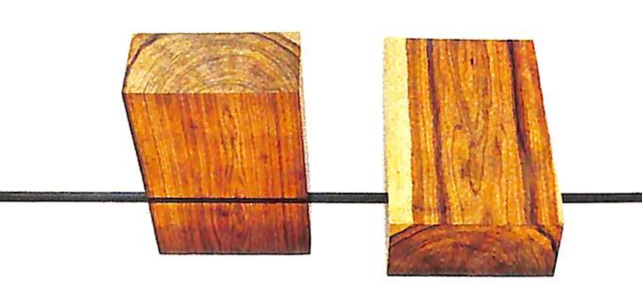
Alvaro Marín. **Paisaje.** 1979. Acrílico sobre lienzo. 1.70 x 1.70 Mts.



John Castles. Sin título. 1979. Lámina de hierro soldada. 2.40 x 1.40 x 1.40 mts.



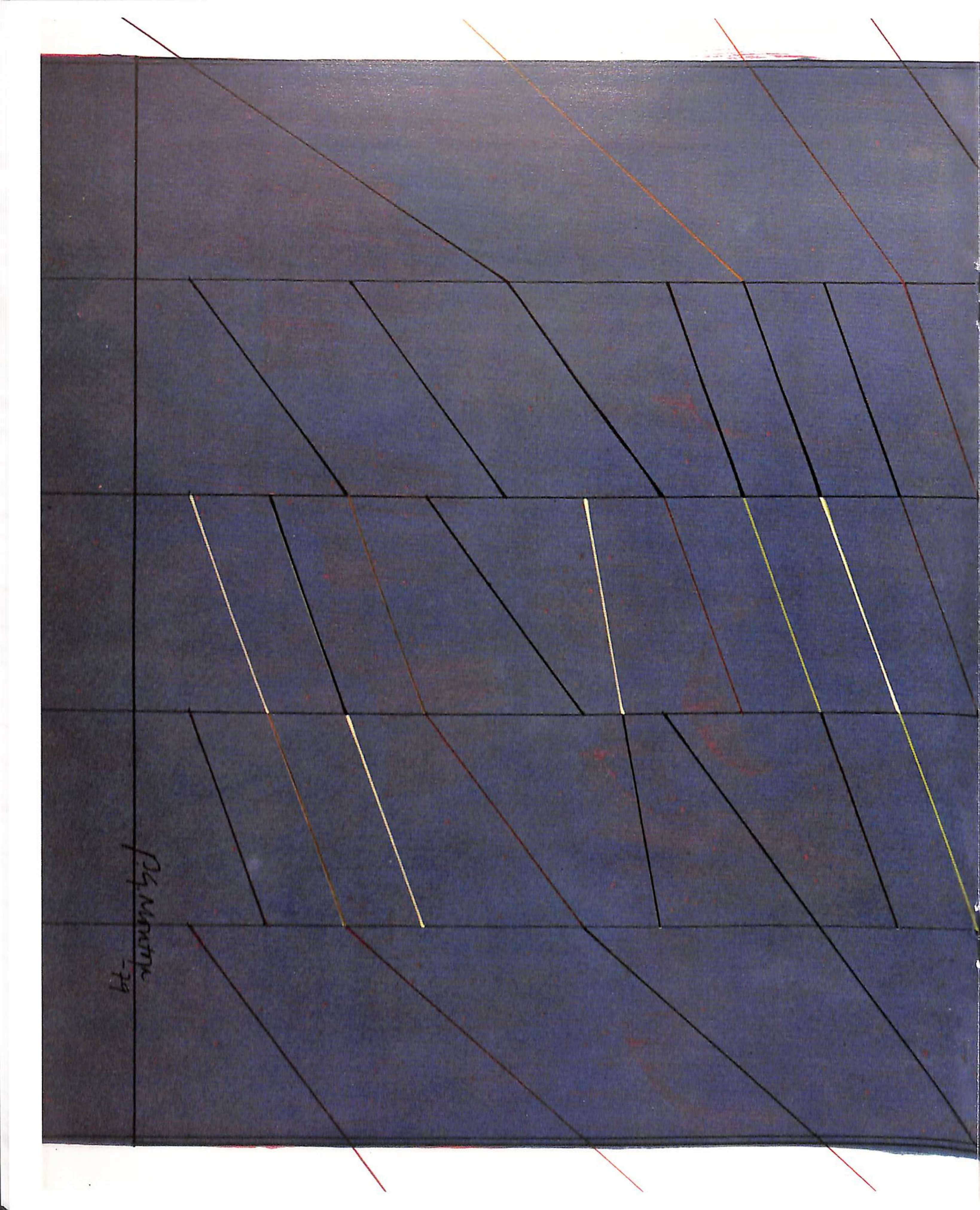
Ethel Gilmour. **El cónclave.** 1979. oleo sobre lienzo. detalle. foto: Guillermo Melo.

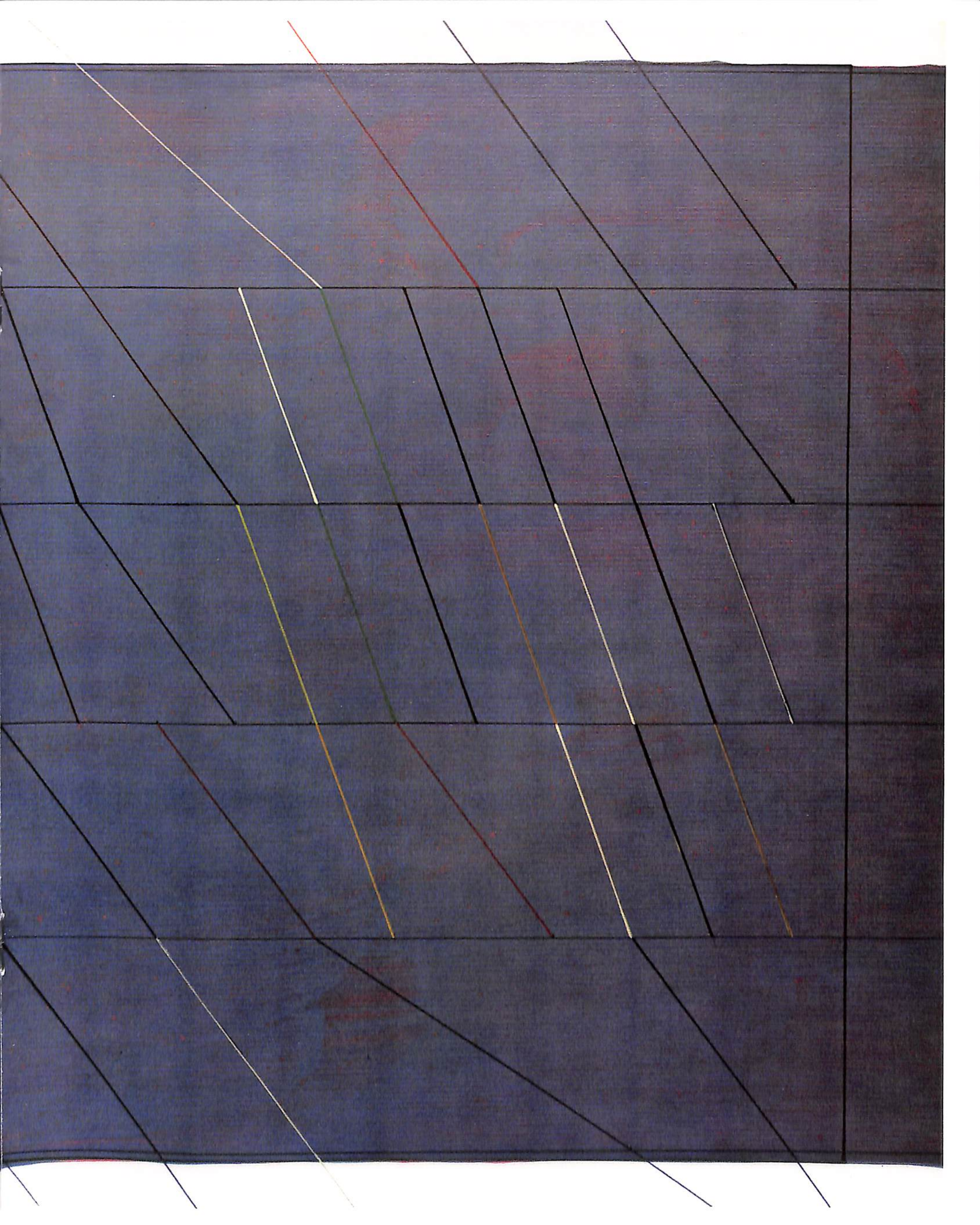


Alberto Uribe. Sin título. 1979. Guayacán y acero pavonado de 7/16. 0.32 x 0.99 x 0.32 Mts.



Alvaro Herazo. **Recuerdos de viaje.** 1.878. fotografía en blanco y negro. 0.20 x 0.25 mts.





P.G. MONTOYA
TITULO: MANUAL TECNICO DE DIBUJO 1979
OBSEQUIO DE RE-VISTA A LOS LECTORES.

P.G. Montoya. Nace en Medellín en 1952

Estudios en San Francisco Art. Institute. San Francisco.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES.

1979. Galería San Diego. Bogotá* Galería de la Oficina Medellín.

EXPOSICIONES COLECTIVAS.

1979. V Salón Atenas. Museo de Arte Moderno de Bogotá*
XV Bienal de Sao Paulo. Sao Paulo. Brasil*

Actualmente vive en Philadelphia U.S.A.

Las dos últimas celebraciones del certamen fueron organizadas a partir de Salones Regionales de acuerdo con las recomendaciones que había hecho la Junta Asesora de Artes Plásticas de Colcultura algunos años antes; pero con tantos premios como se pudieron conseguir, y con jurados diferentes en las distintas capitales, en los cuales se incluyó al menos un miembro de la comunidad artística local. Los reconocimientos del Salón tomaron igualmente un rumbo nuevo al recaer en obras como las de María de la Paz Jaramillo, John Castles, Santiago Cárdenas, Germán Botero y Ana Mercedes Hoyos; viraje plenamente confirmado con el premio al grupo de Barranquilla denominado El Sindicato y conformado por Ramiro Gómez, Carlos Restrepo, Efraín Arrieta y Alberto del Castillo ("artistas-obreros" como se autocalifican haciendo referencia a las labores de mecánico o taxista que desempeñan para su supervivencia), quienes producen obras individualmente pero se reunen con frecuencia para realizar "aconteceres". Su premio en el Salón —a una "Alacena con Zapatos",— aparte de convertirse en uno de los escándalos más sonados del período, asestaba un duro golpe al criterio del "oficio" (o "metier" etc.) como métrica creativa, e implicaba finalmente la aprobación del arte Conceptual por el establecimiento artístico.



Ramiro Gómez. **Caja Objeto con Pato.** 1.976. ensamblaje. 0.47 x 0.30 x 0.08 mts.

Ni el Salón ni los premios sin embargo, gozaron a lo largo del decenio de una importancia tan marcada como la que los caracterizaba en los sesentas. Aún quedan artistas con talento como Hernando del Villar que se enfurecen y llegan al escándalo cuando no reciben reconocimiento; pero en general la actual escena artística es más sofisticada, como si por fin se hubiera comprendido que las obras de arte suscitan reacciones y pensamientos diferentes en cada observador. Han disminuído en consecuencia las intrigas medioevales que rodearon al certamen en la década pasada (aunque ocasionalmente se brinde alguna cena con miras a comprometer a los jurados), así como el significado por lo regular exagerado que se le atribuía a las distinciones. Y a medida que el Salón fue despojándose de ese carácter provinciano de concurso de belleza, fue ganado en aproximaciones más serenas y legítimas y en conclusiones ajustadas a la relatividad de sus verdades.

Por otra parte, el Salón Nacional ya no es el único evento de importancia en el país, y así lo puso de presente la III Bienal de Artes Gráficas de Cali, que con miras similares a las de sus versiones anteriores y con una concurrencia igualmente interesante, tuvo lugar en 1976 en La Tertulia. El Salón Atenas iniciado en 1975 por el M. A. M. también se convirtió en un certamen de vanguardia y vitalidad inapelables, ofreciendo indicios claros de la multiplicidad de argumentos y objetivos que actualmente intervienen en el arte, y de la inclinación de los más jóvenes artistas por nuevas técnicas y nuevos materiales como vidrio, encefalogramas, madera, fibra de vidrio y luz. Se inició con éxito en 1979 un Festival de Arte de Vanguardia en Barranquilla; y el Salón de Agosto del Museo del Minuto de Dios, proveyó a lo largo de la década preciadas oportunidades iniciales a buen número de artistas. (No es posible, sin embargo, incluir en esta lista al Salón de Arte Joven del Museo de Zea de Medellín, puesto que el criterio conservador y señorero de una entidad que censura exposiciones[18], no correspondió con el espíritu experimental de los últimos diez años y ahuyentó de su conformación las obras más innovativas, inclusive de la ciudad en donde se realiza).

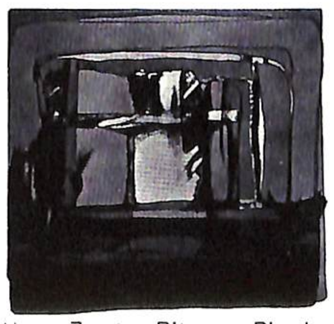
Son más numerosas, además, las oportunidades de exponer ahora que en años anteriores; y siguen aumentando. Recientemente, por ejemplo, se constituyeron Museos de Arte Moderno en Cartagena, Medellín y Barranquilla, los cuales organizaron o auspiciaron sus primeras muestras; y a partir de 1974 el Centro de Arte Actual de Pereira ha desarrollado bajo la dirección de María Isabel Mejía un activo programa que introdujo la apreciación del arte contemporáneo en regiones hasta entonces alejadas de tales inquietudes. En Bogotá el Museo de Arte Moderno inauguró la primera etapa de su sede definitiva; y en Roldanillo, por iniciativa y esfuerzo de Omar Rayo se comenzó la construcción de un Museo para obras gráficas. Centros Culturales como el Salón XX y Skandia en Bogotá y salas de exposiciones como las del Banco de la República y la Cámara de Comercio en otras capitales, también colaboraron en la divulgación de la expresión visual contemporánea; y entidades internacionales como el Colombo Americano, el Consejo Británico, La Alianza Colombo Francesa, el Instituto



Luis Alfonso Ramírez. De la serie **Trampas.** 1979. Acuarela. 0.40 x 0.40 mts. Foto. J. Ortíz.



Elsa Zambrano. **La concentración.** 1976. Acrílico sobre tela. 1.30 x 1.10 Mts. Colección MAM. Bogotá.



Hugo Zapata. **Ritos y Rituales.** 1978. Serigrafía. 0.80 x 0.80 Mts. Foto: Jorge Ortiz.



Gustavo Zalamea. **Plaza de Bolivar VII.** 1978. pastel, tinta y acrílico sobre lienzo. detalle.

Goethe, el Colombo Italiano y el Venezolano de Cultura, apoyaron e impulsaron de maneras diversas las actividades de la plástica. Así mismo, nuevas galerías como "Garcés Velásquez", "La Imaginaria" y "Arte Independencia" en Bogotá, "Partes" y "Finale" en Medellín, "Quintero" y "Cóndor" en Barranquilla, y "La Tienda" en Cali, complementaron con sus calendarios las posibilidades de exponer obras de arte en contextos apropiados durante los setentas.

En estos últimos cinco años se llevaron a cabo nuestras colectivas de arte colombiano en casa de Las Américas en la Habana y en el Museo de Arte Contemporáneo de Caracas las cuales pusieron de presente el interés creciente que despiertan las producciones artísticas colombianas en otros países de América Latina. Una exposición titulada "Once Antioqueños" causó especial intriga en distintas ciudades del país por la calidad manifiesta en los trabajos de los artistas, post-bienal, de Medellín. Y aparte de los ya mencionados (Argán, Aguilera Cerni y Alloway) numerosos críticos internacionales (entre ellos: Jorge Romero Brest, Stanton Catlin, Aracy Amaral, Waldo Rasmussen, Roberto Guevara, John Stringer, Damián Bayón, Carlos Rodríguez Saavedra, Jorge Glusberg, Roberto Pontual, Federico Moraes, Juan Calzadilla, Rina Castleman, Berenice Rose, Juán Acha, John Canady, Jasia Reichardt y Gillo Dorfles), visitaron el país en esta década atraídos por el cada vez más renombrado impulso de su expresión artística.

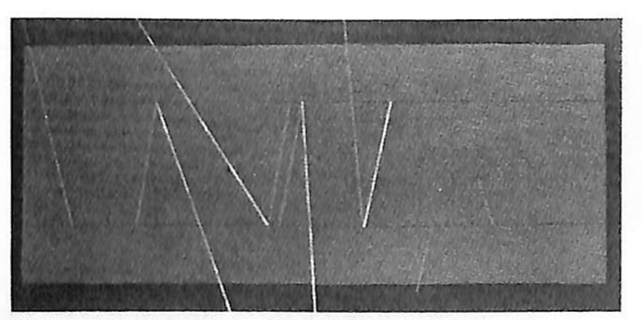
Es necesario, finalmente, precisar que la inmensa mayoría de entidades culturales y museos —no sólo de Colombia sino de todo el mundo— sufrieron a lo largo de la década por escasez de presupuesto, y que mientras algunos se limitaron a quejarse, otros idearon campañas de interés comunitario que les permitieron generar recursos propios y extender sus funciones y tareas. Y que la nota discordante en el concierto de centros difusores estuvo a cargo de la Biblioteca Luis Angel Arango que, a diferencia de las otras entidades, no padece de agudos problemas económicos. Sus exposiciones pasaron de ser profesionales, a incluír las obras más improvisadas que se pueden ver en el país, con la intención desde luego muy loable de hacer democracia con el arte. Pero en arte sólo cuenta lo mejor. No hay arte malo, bueno y regular. O se hace arte, o no se hace, y por lo tanto es incongruente mostrar obras artísticas partiendo del criterio de que son desconocidas. Si su calidad no es lo primero, si no son sobresalientes, no sólo se les hace un desfavor a sus autores inculcándoles ilusiones que desembocarán en frustraciones, sino que se confunde irremediablemente al visitante a quien se le presentan como arte, trabajos que no son merecedores de tal apelativo.



Geo Ripley. **Pijao.** 1978. Video con ambientación. Detalle del montaje.



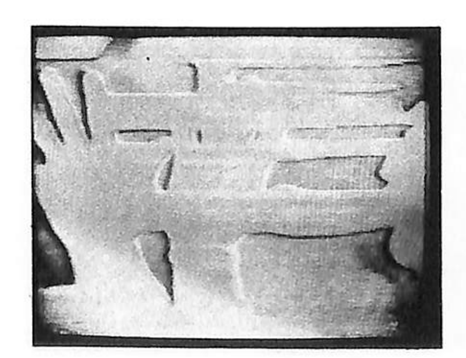
Raul Restrepo. **Paisaje.** 1979. Pastel 0.50 x 0.65 mts.



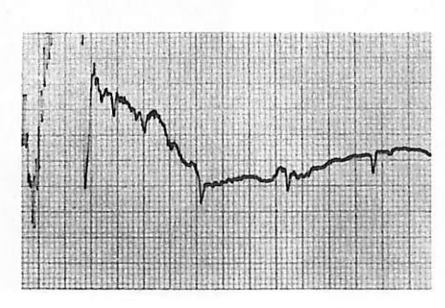
Pablo Gilberto Montoya. **Autorretrato No. 2.** 1979. Acrílico sobre lienzo. 2.00 x 1.00 Mts.



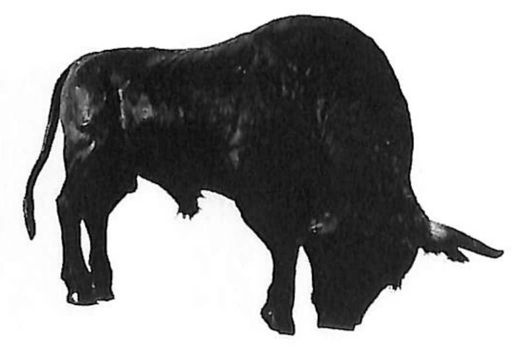
Adolfo Bernal. **Botella de Coca-Cola,** 1978. Bronce. altura 0.19 mts.



Rodrigo Castaño. **Autorretrato.** 1978. Video a color. Foto: Oscar Monsalve.



Sandra Isabel Llano. Sin título. 1978. Dibujo con electrocardiógrafo. Detalle.



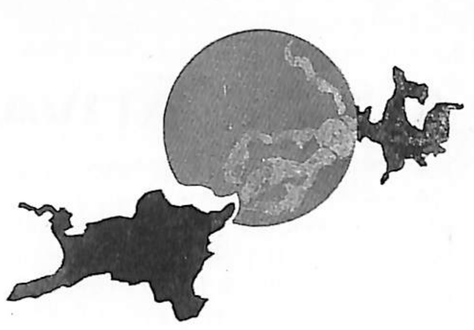
Cristina Franco. **Toro de lidia.** 1978. escultura en fibra de vidrio. altura 1.20 mts. foto: Oscar Monsalve.

EL PUBLICO.

Es bien sabido que para que un trabajo alcance validez de obra de arte es imprescindible que exista un receptor, un observador que al percibir su contenido permita que se cumplan sus propósitos; y durante este último decenio fué notorio en nuestro medio el aumento de público para el arte. De acuerdo con los datos de una encuesta recientemente realizada por la Unesco y Colcultura, la progresión de este aumento es detectable en los registros de entrada a los museos, y en él han colaborado en forma permanente escuelas y colegios que orientan sus alumnos hacia las exposiciones; de lo cual se deduce que una mayoría considerable de dicho aumento lo constituyó la afluencia de gente joven.

Es cierto que también hubo un incremento manifiesto de coleccionistas gracias a quienes los artistas pudieron continuar desarrollando sus obras y las galerías estabilizar su actividad; y que si en años anteriores se habían iniciado algunas colecciones de arte contemporáneo, su enriquecimiento y multiplicación son producto de esta década, como lo es la consistente orientación y el gusto personal que ponen de presente algunas de ellas.

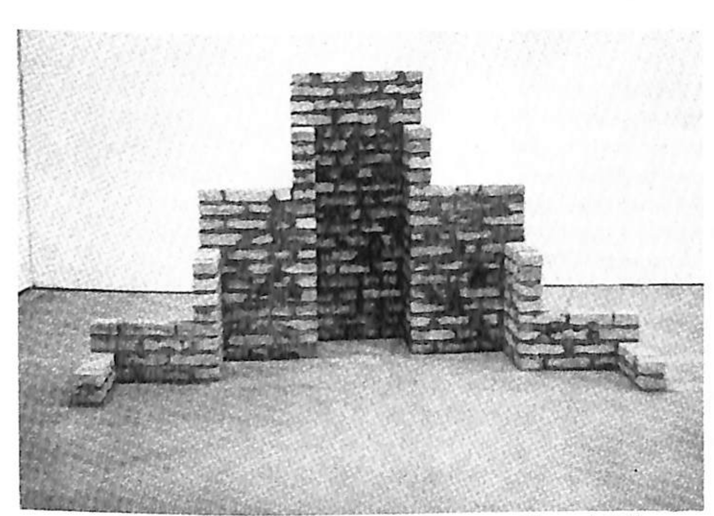
No obstante, la frecuente afirmación de que el público de arte del país es una "elite", que no se extiende más allá de un círculo cerrado de personas con dinero, es una generalización simplista y fácilmente refutable en los recintos de museos y galerías. Según cálculos basados en el número de visitantes a los centros difusores, el público de arte colombiano es todavía una pequeña proporción (aproximadamente el 2%) de la población; pero no sólo está esa audiencia compuesta en su inmensa mayoría por estudiantes, sino que no encuentra perentorio poseer las obras de arte para disfrutarlas plenamente; razón por la cual las colecciones públicas aumentaron en calidad y cantidad, lograron la profesionalización de sus programas de registro y catalogación, y alcanzaron cada vez más prominencia a lo largo del decenio.



María Rodríguez. **Paisaje.** 1.978. Vidrio, espejo, pintura. Detalle.



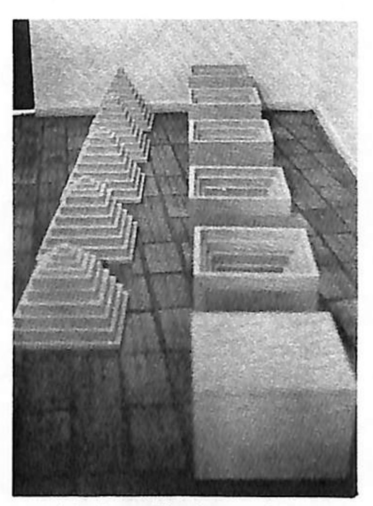
Fabio González. **Sírvase Ud.** 1.977. Ensamblaje en cerámica. 0.27 x 0.27 x 0.06 mts.



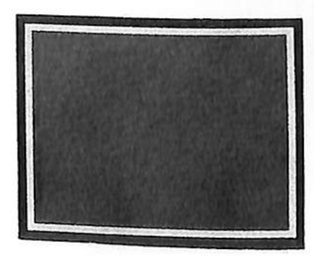
Jonier Marín. **Sabana de Bogotá.** 1977. Construcción en ladrillo.



Juanita Pérez. **Amarre.** 1979. Técnica mixta. 0.80 x 0.55 Mts.



Sara Modiano. Escultura. 1979. Vista del montaje en la Galería de la Oficina. Medellín.



Rafael Echeverri. **Persiana.** 1979. Acrílico sobre lienzo. 1.10 x 1.10 Mts.









Delfina Bernal. **Querido Jeff: en vista de que no puedo pagar el precio estipulado, te envío mi declaración de amor en respuesta a tus exigencias. Love and my best regards. Delfina.** 1979. diez fotografías a color. 0.15 x 0.10 mts. c/u.

ALTERNATIVAS:

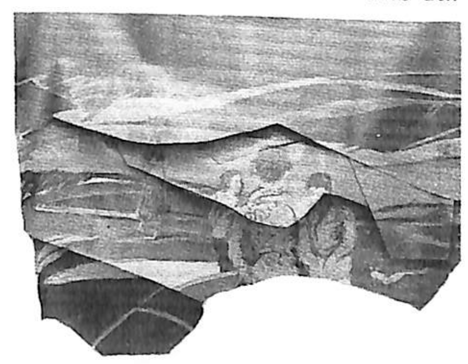
Esta mezcla de arte nuevo, instituciones activistas, crítica serena, conciencia del pasado, certámenes ambiciosos, benévolos coleccionistas y público en constante crecimiento revela un fermento desconocido hasta esta década respecto de nuestra creatividad visual. Si consideramos que dicho fermento se produce en un período que, como se expuso al comienzo de este artículo, está marcado por la corrupción a todos los niveles de la vida nacional, es apenas natural que se especule con frecuencia sobre las relaciones entre el arte del decenio y esta característica de su contexto. Y si tenemos en cuenta que no existe ni puede existir una métrica creativa suprema e irrefutable, no es extraño que dicha especulación conduzca a conclusiones no sólo variadas sino inclusive opuestas.

Una de ellas, la más fácil, sería afirmar que la corrupción también invadió al arte. Pero al menos dentro de lo estipulado por las leyes del país esta hipótesis no puede comprobarse. Casos como el de Olcic y el de los hurtos y falsificaciones mencionados son obviamente la excepción que por el contrario subraya las bases legales que respaldan la actividad artística en Colombia — sin que esto implique que sea justa. Son evidentes, por ejemplo, ciertas fallas en lo referente a los derechos de autores de obras plásticas, pero la ausencia de reclamos y la oscuridad que reina sobre ellos parecen indicar que aquellas no son producto de malas intenciones sino sencillamente de ignorancia.

Se podría argüír, por otra parte, que la corrupción en nuestra actual escena artística es más un problema de actitud que de índole legal. Que lo que prima en ella es el comercio y que por lo tanto ese fermento que rodea actualmente a la producción y difusión del arte es simplemente un tinglado astutamente establecido para santificar apetitos personales. Pero si bien es cierto que la moral comercial es muy prosaica para ser aplicada a las actividades del espíritu, de ahí a que ella represente la misma corrupción que es manifiesta en otras áreas de la vida nacional, hay un abismo. El sistema por el cual se rige este país no le deja otro camino a los artistas que la venta de sus obras para asegurar su subsistencia. Y las galerías reclaman para sí la misma integridad que asiste por ejemplo a las librerías y casas editoras o a la venta e impresión de discos.

Es indiscutible, por supuesto, que parte del dinero percibido por negocios ilegales como el tráfico de drogas ha llegado al arte repercutiendo en su ascendente demanda y carestía, y que algunos compradores buscan sólo status, o inversión segura, o una manera de calmar la culpa de su súbita riqueza protegiendo causas altruistas como la creatividad. Pero también es cierto que existe una diferencia enorme entre este cliente ocasional y el coleccionista apasionado y entendido que participa activamente de los sucesos plásticos, y que la cantidad de dinero mal habido que ha llegado al arte es mínima si se compara con la que ha sido destinada a otras inversiones como la propiedad raíz, los medios de transporte, el alcohol, los artículos de lujo, y en particular los de mal gusto (como los boceles para carro o como los floreros, ceniceros y demás parafernales de cristal tallado que se importan en grandes cantidades de Miami y Venezuela).

Podría también argumentarse como síntoma de liviandad moral el individualismo que es notorio en el arte colombiano de estos años acudiendo a la teoría de que el artista debe cumplir una tarea más útil



Diego Mazuera. Sin título, 1979. Oleo sobre lienzos superpuestos sin mas datos.



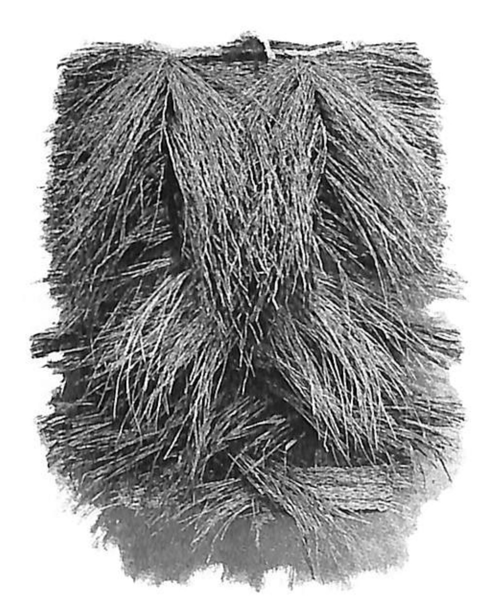
Inginio Caro. **Objeto de cera y fuego.** 1978. objeto en cara negra. 0.25 x 0.20 x 0.05 mts.



Efraín Arrieta. **Columna. Construya y destruya.** 1971. Ladrillos superpuestos.

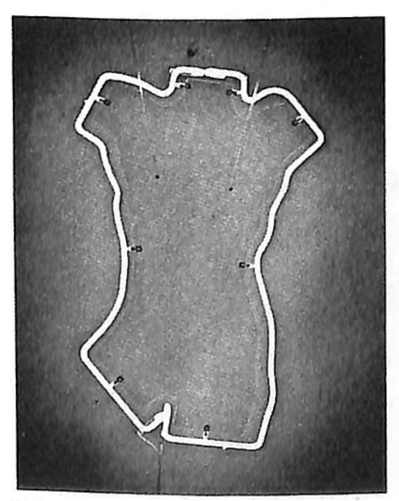


Carlos Restrepo. Sin título. 1976. aluminio. altura 0.40 mts.



Mary Llano. 1.978. **Tolú.** Tejido en fibras naturales. Altura: 1.00 mts.

en la sociedad. Algunos artistas, por ejemplo, se adhieren a esta idea a través de su temática. Pero dada la extendida y ya vieja aceptación de la doctrina del arte en nuestro medio, resulta un poco ingenuo aspirar a que el papel social que desempeñan los artistas no sea el de ser buenos artistas; como resulta extravagante pretender que las obras que no hagan manifiesto tales o cuales objetivos, o que no pueden clasificarse en una u otra escuela, no reflejen el comportamiento de la sociedad en donde y para las cuales se producen.
Desde el punto de vista por completo diferente sería también posible, por ejemplo, sostener que precisamente por el decaimiento moral tan aparente en el país y por la pérdida o disminución de la fé religiosa, el arte ha comenzado a convertirse en una alternativa espiritual para más gente, y que a ello se debe su fermento. La idea de que a través de la experiencia estética se obtiene la verdad moral fué planteada originalmente por Platón en El Banquete y la República[19], y aún cuando estuvo adormecida durante algunos siglos ha ganado cada vez más partidarios desde el Renacimiento. La comparación del arte con la religión se ha hecho igualmente muy común. Hegel decía que el arte era como ella en cuando "modo de expresión de lo divino, de las necesidades y exigencias del espíritu"[20]. Y son numerosos los críticos de arte que actualmente acuden a este paralelo. Jean Gimpel afirma, por ejemplo, que "la palabra arte ha cambiado con el curso de los siglos adquiriendo poco a poco un carácter religioso que no tenía en la Edad Media"; y añade sin ninguna retiscencia que este término "hoy evoca la existencia de una nueva religión



Eduardo Hernández. **Aura de Tronco.** 1.978. vidrio y luz de neón. 1.00 x 0.80 mts.

occidental: la de lo Bello o de lo Estético"[21]. Y Michel Seuphor, por otra parte, se apoya en la pérdida de contacto de la humanidad contemporánea "con esa veta de desinterés puro que es el alma de todas las cosas y que, en última instancia, es la única fuente de la vida", para concluir que "el antídoto, el refrescamiento indispensable que se ofrece al hombre moderno cuando la religión no comparece, es el arte"[22].
Será posible, entonces, que un ambiente tan corrupto como el que prevalece en el país, en lugar de penetrar la escena artística hubiera acelerado en nuestro medio este supuesto destino del arte occidental. de convertirse en una religión? Se equipara con frecuencia la reciente proliferación de los museos con la proliferación de catedrales góticas en el siglo XIII; y en el país, según datos del Instituto Colombiano de Cultura, se constituyeron 16 de estas instituciones durante los setentas. La arquitectura de museo se convirtió en tema de conferencias y estudios especializados. Y como en todo el mundo, muchos lugares de culto y oración, por ejemplo en Boyacá, se convirtieron en lugares de contemplación, de arquitectura, pintura y tallas coloniales.

Por otra parte, en la segunda mitad del siglo XX los artistas plásticos han logrado en el país una importancia y un status que permitirán aceptar, en gracia de discusión, el papel de sacerdotes que les adjudica Gimple en esta nueva religión del arte. Son cada vez más numerosos, por ejemplo, los artistas que insatisfechos con la limitada comunicación que permite la producción estética, se dedican a su proselitismo colaborando con su difusión en las juntas de museos y otras entidades o interviniendo en las orientaciones de "sus" galerías. Son también numerosos los artistas que han dedicado gran esfuerzo a la construcción, patrocinio o preparación de museos que a su muerte perpetuarán sus obras. Y son muchos los artistas que parecen dispuestos a aceptar su nueva condición de líderes espirituales. Recientemente, por ejemplo, Fernando Botero exigió el cambio de nombre del Museo de Zea como requisito para donarle algunas obras; y en 1977, en parte de lo que podría considerarse como su misión de velar por el destino de las Bellas Artes, algunos artistas encabezados por Ana Mercedes Hoyos y Juán Cárdenas pidieron ajustar el calendario del Museo de Arte Moderno de manera que pudieran realizarse, entre otras, exposiciones que incluyeran sus paletas, pinceles y otros utencilios de uso personal, otorgándole obviamente a estos objetos un carácter de reliquias.

Y no hay también algo de hermano lego o monaguillo en la dedicación de críticos y curadores a esparcir, el evangelio artístico a pesar del ya descrito cúmulo de obstáculos? Y no es una especie de fé estética lo que mueve al público para asistir con sus mejores galas al ritual de la inauguración? .

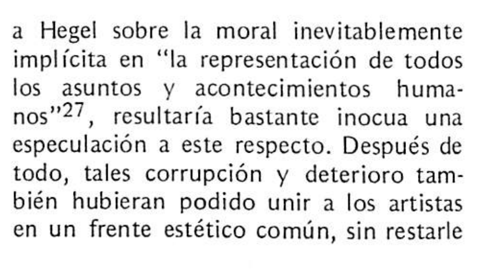
Aunque el símil entre arte y religión puede resultar interesante, el mismo Platón, según Cerritt, hace manifiesta la relatividad de su teoría sobre la experiencia estética como portadora de la verdad moral, "cuando dice que un poema es más peligroso cuando más bello poeticamente"[23]. Hegel parece compartir este criterio cuando afirma que "todas las representaciones que han tenido por objeto los asuntos y acontecimientos humanos están hechos de tal forma que contienen una moral". Se han defendido – asegura el filósofo alemán – las representaciones artísticas y las obras literarias más inmorales con el pretexto de que, para poder ser moral, se debe conocer igualmente el mal y el pecado"[24]. Y Gimpel, finalmente, alerta sin ambajes sobre la siniestra coincidencia de esta nueva religión con las teorías capitalistas[25], así como sobre el distorsionante efecto que ella podría tener sobre el ego de los artistas, solicitando no olvidar que Adolfo Hitler también sintió la "irresistible vocación" de ser pintor[26].

Cuál de todas estas hipótesis podría ser la más cercana a la verdad? Todas cuentan con argumentos en favor y en contra, y es posible que lo cierto contenga premisas de todas ellas o que no tengan que ver nada con ninguna. Pero si hemos sencillamente trasladado al arte la corrupción aledaña y a ello se debe su fermento actual en el país; o si debido a dicha corrupción se ha buscado con el arte una alternativa espiritual equivocada porque se le ha otorgado una función moral que no le corresponde; o si nuestra creciente actividad artística es simplemente el resultado de una conspiración de tipo religioso que atrae cada vez más adeptos a su secta; entonces tendríamos que admitir que el país está perdido o encaminado irremediablemente hacia la perdición – puesto que cómo detener la admiración al arte? Difícilmente encuentra el hombre actual una recompensa más intensa que la que percibe con la apreciación de una obra artística contemporánea en toda su complejidad, su dificultad y su riqueza.

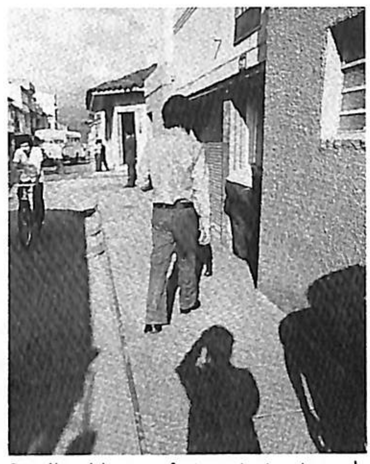
NUEVA IMAGEN.

Sería demasiado extenso analizar como parte de este artículo todos los trabajos que significaron aportes dignos de mención a nuestro desarrollo artístico durante el decenio; y tanto por ello como por mi convicción de que al respecto de muchas de estas obras sobran las palabras —resultando más informativas las imágenes a pesar de las alteraciones que implica su reproducción— esta nota se acompaña con numerosas fotografías. En ella sólo han sido mencionados los nombres necesarios para restarle vaguedad a mis afirmaciones, pero confío complementar con las ilustraciones una visión amplia, si bien muy particular, sobre el arte colombiano del período.

Hay sin embargo, algunos rasgos generales que son, si no característicos al menos relievantes en el arte de la década, los cuales resulta conveniente recalcar puesto que contribuyen a su mayor entendimiento. Y el más inmediato y notorio de estos rasgos es la multiplicidad de escuelas y tendencias que fueron aceptadas como válidas a lo largo de estos años — en oposición a la primacía de un determinado estilo que era tan común en otras épocas. Podría afirmarse que dicha multiplicidad se debe a la concentración de los artistas sobre sus propias obras, obligada por la corrupción y el deterioro del mundo que los rodea. Pero tras haber citado



a Hegel sobre la moral inevitablemente implícita en "la representación de todos los asuntos y acontecimientos humanos"[27], resultaría bastante inocua una especulación a este respecto. Después de todo, tales corrupción y deterioro también hubieran podido unir a los artistas en un frente estético común, sin restarle

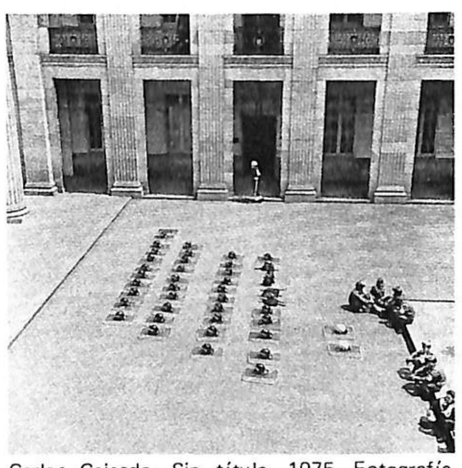


Camilo Lleras. **Autorretrato tomado por Jaime Ardila.** 1.976. fotografía en blanco y negro.

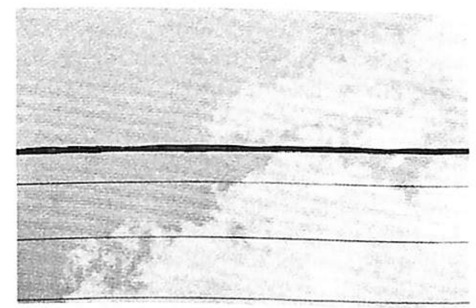


Jaime Ardila. **Hoja No. 21 y Corbatas de un Cartel electoral:** del portafolio Asunto Público. 1.976. Fotografía en blanco y negro.

Oscar Monsalve. **Construcción en hierro y ladrillo.** 1.979. Fotografía en blanco y negro.



Carlos Caicedo. Sin título. 1975. Fotografía blanco y negro.



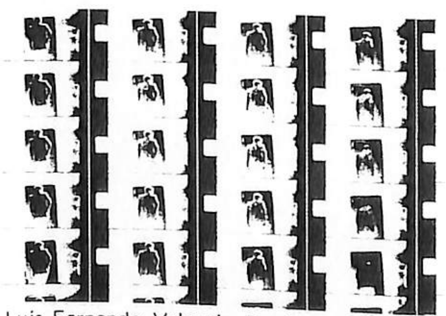
Jorge Ortíz. **Cables.** 1979. Fotografía en blanco y negro.



Sergio Trujillo. **Paisaje con niebla. El tablazo.** 1977. foto blanco y negro.



Gertyan Bartelsman. **De la serie de los pasajeros.** 1.978. Fotografía en blanco y negro.

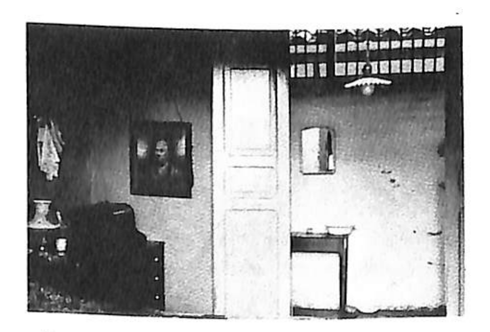


Luis Fernando Valencia. **Pasajero.** 1979. Fotografía sobre película plana. 44 x 55 cms.

a sus trabajos un ápice de moralidad. Y el hecho escueto es que el arte colombiano actual se desarrolla en muchas direcciones, y que la escasa perspectiva temporal a nuestro haber para juzgar las causas de su variedad, impide precisarlas de manera contundente —siendo inclusive muy posible que estas causas obedezcan a una razón particular en cada caso.

La pintura y la escultura no se dividen ya en Colombia en figurativas y en abstractas simplemente. Es decir, logró superarse por fín en estos años esa irritante actitud de los sesentas, según la cual las obras figurativas eran buenas y las abstractas sin valor; o viceversa. Y se comprenden ahora plenamente las diferencias de objetivos y definiciones entre, por ejemplo, una obra geométrica y otra expresionista aún cuando ambas sean abstractas, o entre una realista y otra surrealista aún cuando ambas sean figurativas. Y así como la crítica entendió que su papel no era el de un juez que absuelve y que condena con base en tan simplistas y relativos argumentos, los artistas comprendieron que ser clasificados en una u otra escuela carece de importancia puesto que tales clasificaciones son apenas recursos analíticos — por lo que ni a críticos ni a artistas les preocupó en estos diez años una discusión en tales términos.

Si el dibujo alcanzó una popularidad inusitada en los setentas siendo numerosos los artistas que actualmente prefieren, expresarse con tinta, carboncillo o lápiz, el grabado logró una prominencia similar. Desde comienzos de la década se abrieron talleres de artes gráficas (como el "Cuatro Rojo" y posteriormente. "La Huella") en Bogotá. Y en los últimos años su número ha crecido vertiginosamente también en otras capitales como Bucaramanga, Medellín y Cali. Practicamente todos los artistas colombianos realizaron serigrafías en el período. Y las carpetas de grabado que se hicieron fueron muchas, incluyendo a veces la labor de un solo artista y en ocasiones la de varios, con énfasis en un tema, una generación o una región. Las carpetas internacionales de Cartón de Colombia y, como ya se ha dicho, la Bienal de Cali, ejercieron un influjo saludable para la investigación en dichas técnicas.



Fernel Franco. sin título. 1978. fotografía blanco y negro. 0.56 x 0.70 mts.

Pero viejas técnicas que dificilmente habían logrado un reconocimiento artístico por ser consideradas demasiado artesanales como el tejido y la cerámica, también cobraron una nueva magnitud en el período. Y ya se ha señalado que el video hizo su aparición en los recintos de museos y galerías. Los ensamblajes son ahora más comunes. Y la experimentación con nuevos materiales (neón, plástico y pulpa de papel, entre los que no han sido mencionados), ocupa la atención de un número crecido de jóvenes artistas.

Casi siglo y medio después de haber sido inventada y por lo menos 50 años después de haber sido aceptada como arte en otras partes, la fotografía adquirió dignidad artística en Colombia en esta década. Se reconocieron los valores plásticos y expresivos del trabajo de Carlos Caicedo, y surgieron nuevos nombres como Luís Fernando Valencia, Jaime Ardila, Sergio Trujillo, Fernel Franco, Jorge Ortiz, Oscar Monsalve y Gertian Barstelsman, de artistas que trabajan con la cámara con fines primordialmente creativos. Algunas publicaciones empezaron a dar crédito a fotógrafos; se permitió que este medio se codeara con la pintura, la escultura, el dibujo y el grabado en los salones; e inclusive, se admitió que la fotografía se hiciera acreedora a premios nacionales.

Si a todo lo anterior sumamos la iniciación de un variado Hiper — Realismo, y el ya mencionado florecimiento del arte Conceptual, no es difícil concluir que la imagen del arte colombiano en los setentas es de una gran apertura; que sus cánones y normas fueron pocos en comparación con años anteriores; y que en ella es perceptible — tanto por su revaluación de períodos olvidados de la historia como por su mismo desarrollo — un sentido evolutivo que tampoco era notorio en décadas pasadas.

Las obras producidas en Colombia en estos años permitieron comprender a un público creciente que el arte es algo vivo, que la vida implica cambios, y que las revoluciones en el arte son inevitables porque ellas son su esencia y tradición. Desde un punto de vista general este es su mayor logro; y en él asienta la razón de que se vea tan promisorio el panorama del arte del país en los ochentas.

NOTAS:

1— "Actividad Plástica en 1970". Eduardo Serrano, **Magazine Dominical**, Bogotá, enero de 1971.

2— Catálogo "II Bienal de Arte Coltejer", Medellín, 1971, pags. 5, 6, 7 y 9.

3— Catálogo "24 Salones Nacionales" Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1974, pag. 76.

4— "Los Artistas Rechazan el Salón Anual sin Premios", **El Espectador**, Bogotá, agosto 17 de 1972, pags. 1 y 12A.

5— "El Asesinato del Salón", Eduardo Serrano, **El Tiempo**, agosto 18 de 1972, pag. 5C.

"El Primer Salón Oficial", Eduardo Serrano, **El Tiempo**, septiembre 4 de 1972, pag. 9B.

6— Hoja volante distribuida a los asistentes a la inauguración del XXIII Salón de Artistas Nacionales, Bogotá, noviembre 3 de 1972.

7— Catálogo "24 Salones Nacionales" op. cit. pag. 78.

8— "Antonio Barrera: Al Rescate de la Naturaleza" Gloria Valencia Diago, **El Tiempo**, Bogotá, noviembre 2 de 1978 pag. 16A.

9— "Las Formas de la Crítica y la Respuesta del Público", Fermín Fevre, **América Latina en sus Artes**, México, Siglo XXI Editores 1974, pag. 47.

10— Ibid, pag. 56.

11— "El IV Salón Atenas", Darío Jaramillo, **Re-Vista del Arte y la Arquitectura en América Latina**, Medellín Año 1 No. 3, 1979, pag. 56.

12— "Una Exposición Ejemplar", Antonio Montaña, **Lecturas Dominicales**, Bogotá, marzo 14 de 1976, pag. 13.

13— "Se Hace Arte para Tener Exito o para Hacer Arte? " Antonio Montaña, **Lecturas Dominicales**, Bogotá, abril 18 de 1976, pag. 10.

14— "El Mambo que Baila al Mambo" Alvaro Medina, **Lecturas Dominicales**, Bogotá, agosto 25 de 1974, pag. 10.

15— "Antonio Barrera: Abstracción y Paisaje" Alvaro Medina, **Arte en Colombia**, No. 6 Bogotá 1978, pag. 42.

16— "María de la Paz Jaramillo: Lúdica y Crítica", Alvaro Medina. Arte en Colombia No. 2, Bogotá 1976, pag. 21.

17— Catálogo "25 Salón Nacional de Artes Visuales" Instituto Colombiano de Cultura Bogotá, 1975, pags. 51 - 62.

18— "Una Pelea de Pintores . Somos una Generación Inculta" Felix Angel, **Lecturas Dominicales**, Bogotá, febrero 11 de 1979. pag. 11.

19— **Introducción a la Estética**, E. F. Carritt, Breviarios, México: Fondo de Cultura Económica, 1951. pág. 43.

20— Introducción a la Estética, G. W. F. Hegel, Barcelona: Ediciones 62 S/A, 1973. Pág. 34

21— **Contra El Arte y los Artistas**, Juán Gimpel, Buenos Aires: Granica Editor 1972, pág 14.

22— **El Estudio y El Grito**, Michel Seuphor, Caracas: Monte Avila Editores, 1970, págs. 134 - 135.

23— E.F. Carritt, loc. cit.

24— G. W. F. Hegel, op. Cit., pág. 55.

25— Juán Gimpel, op. cit., págs. 165 - 172.

26— Juán Gimpel, op. cit., págs. 9 - 12.

27— G. W. F. Hegel, loc. cit.



ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA. Estudió en la Universidad Católica de Lima Literatura, graduándose de Bachiller en Humanidades en 1963. Sigue cursos de Historia del Arte y Museología en Roma desde 1963 a 1965 y en Madrid los cursos de Doctoral en Historia del Arte, donde se gradua de Doctor, con una tesis sobre el escultor Italiano Leone Leoni, en 1967.

Es catedrático en la Universidad Nacional de San Marcos desde 1968 y ha dirigido el Instituto de Arte Contemporáneo desde 1970 a 1972 y la Galería del Banco Continental desde 1972 a junio de 1979. Ha sido miembro de la Comisión de Museología en el proyecto de construcción del nuevo Museo de Arqueología y Antropología de Lima (1978) y ha escrito artículos sobre arte en periódicos y revistas especializados destacándose "El Manuscrito Cani: nuevos datos sobre la vida de Leone Leoni, aretino" en Arte Español, Madrid 1968–69; "Notas para la Historia de la caricatura en el Perú". Catálogo Galería Banco Continental, mayo 1973: "Para una teoría del Arte popular" en Historia y Cultura, No. 10, Museo Nacional de Historia, julio 1978.

Prepara una Historia de la Crítica de Arte en el Perú e investiga en el campo de la Museología, tema que ha tomado cuerpo en un curso que viene dictando desde 1977 en Cuzco por encargo de la UNESCO.

SZYSZLO. FRENTE A LA CRITICA.

POR:
ALFONSO CASTRILLON VIZCARRA

"(Pero qué armas oponer a la fugacidad? . Poner cosas fuera del lado implacable del tiempo)". Szyszlo, indagación y collage. (1).

Parece que en esta declaración Szyszlo ha concentrado, como un extraño zumo, su más grande deseo: derrotar al tiempo. Podemos imaginarlo siguiendo el vértigo de la vida, empecinado por dejar una marca en el camino, acaso un totem como el de sus cuadros, para que los observadores de mañana lo reconozcan por un instante, ya que el tiempo es también fugaz para ellos.

Salirse del tiempo, dejar cosas fuera de él, significa en el fondo un secreto deseo de entrar en la Historia, esa Historia que imaginamos inmóvil. Creemos que nuestras obras nos sobrevivirán como las dejamos, que dirán lo mismo al cabo de los años. Pero nuestras obras siguen los vaivenes de nuestra circunstancia y ostentan desafiante su temporalidad.

Todo esto me hace pensar si el arte de Szyszlo es un arte fuera del tiempo, con valores inmutables o si, sujeto a las contingencias de la vida, sus valores son cuestionables y confrontables a circunstancias nuevas. Estas reflexiones han surgido a raíz de la última muestra del pintor y de las entrevistas que le han hecho. (2). Hay en éstas una teoría que no avala lo expuesto: paráfrasis de Cézanne y hermosas frases como aquella que define la pintura como el "homicidio de un sueño". Pero su pintura, nunca con tanta evidencia, se ha quedado sin sustento ideológico y en el tanteo en busca del cuadro ideal nunca se ha mirado tanto a sí misma.

Pienso que se podría iniciar el replanteo crítico de la obra de Szyszlo partiendo de la literatura crítica, de lo que se ha dicho sobre Szyszlo, lo que él mismo ha declarado sobre su pintura; se podría con todo derecho hablar de ese otro mundo de ideas que se teje "fuera" de la obra de un artista, que lo define no sólo como un **pintor** sino como un hombre que piensa de una determinada manera sobre el mundo. La crítica no puede hacer menos que enfrentarse a la obra en términos de predicación verbal y dice algo a partir del lenguaje, del lenguaje como revelador de la estructura del pensamiento, no como mero descriptor de un hecho. Hay quienes piensan que para hablar de arte se debe partir de la obra misma, sin utilizar "términos ajenos a la creación artística", porque la razón de ser del arte no puede encontrarse fuera del arte. (3). Quienes piensan de esta manera reclaman para la obra de arte un estatuto ontológico que agota en sí las preguntas sobre el ser de la obra. Pienso por el contrario que la obra de arte reclama un estatuto gnoseológico, porque no es ser para sí, sino para los demás y por lo tanto nos incumbe a todos como objeto de conocimiento. Si trasladamos este argumento al terreno de la crítica esto quiere decir que el conocimiento aspira a algo más que a la simple denotación del lenguaje artístico y que intenta un esclarecimiento en el terreno de las connotaciones, es decir la obra y sus múltiples relaciones con el receptor, el medio, en suma la cultura.

Nos interesa aquí lo que se piensa sobre Szyszlo y en qué medida ese pensamiento ha creado el mito del pintor más representativo del Perú. La obra de Szyszlo es recuperable sólo si se la enmarca en su real perspectiva histórica. Las reticencias, ambiguedades, paráfrasis, aproximaciones impresionistas, benefician únicamente al mercado y no le hacen ningún favor al artista y menos a nuestra cultura.

EL COMPROMISO DE SZYSZLO.

Mucho se ha escrito sobre Szyszlo y, cosa poco común en nuestro medio de artistas más bien parcos, Szyszlo ha hablado bastante sobre sí mismo y su pintura a tal punto de haber esclarecido notablemente sus intenciones y alejado el asomo de algunas dudas. Pero son tres los apoyos críticos más conocidos que han contribuído a su prestigio: "Poesía quechua y pintura abstracta" de Emilio Adolfo Westphalen (1964); un texto corto de Octavio Paz en "Corriente alterna" (1967) y "Dos décadas vulnerables de las artes plásticas latinoamericanas. 1950–1970" (1973) donde Marta Traba expone su teoría del arte como "resistencia".

Westphalen escribe su opúsculo motivado por el caso especial de un pintor peruano que conmovido por la lectura de un poema quechua (Apu Inka Atawallpaman) realiza un tipo de pintura abstracta con raíces peruanas. Este tipo de alianza es el que nuestro medio artístico ha propugnado como ideal cultural, y he aquí que, un joven pintor, en pleno dominio del oficio logra hacerlo suyo, por un instante, en el año 1963. El estudio sagaz de Westphalen comienza por aclarar el significado del poema y sus acentos caen en el elemento emotivo: cualquiera que no haya leído el poema indígena quedará impresionado ante la interpretación del crítico. La intención es clara, demostrar cómo un artista plástico, sensible, reacciona a la distancia de los siglos, frente a las desdichas de su pueblo y la catástrofe que sobrevino a la conquista. Desde ese momento el crítico se esmera en demostrar cómo existe compromiso en Szyszlo pintor. Los párrafos dedicados a dilucidar esta idea son más abundantes que los dedicados a otras ideas.



Fernando de Szyslo. **Casa de Venus**. 1976. Acrílico sobre lienzo. 1.50 x 1.20 Mts. Foto: Chichi Benavides.

Westphalen presenta a Szyszlo como un artista sensible "a las exigencias de la actualidad, a los problemas sociales y éticos de su época" y esta observación es en el crítico una de sus mejores intuiciones aunque no diga cuáles son esos exigencias. Más adelante dice: "Ha comprobado (Szyszlo) un fermento, una movilización de sectores que de pronto abandonan pasividad, apatía y resignación y tratan de intervenir, de expresar necesidades y anhelos, de pesar también ellos en la balanza del destino" (4). ¿Qué fermento comprobó Szyszlo, qué movilización de sectores, de qué anhelos se hizo eco?. Westphalen no lo dice y el problema queda insinuado, envuelto en una nebulosa elegante, pero indeterminado y neutral.

Es evidente que en Szyszlo existe una inquietud "social", aunque sin nombre político. Esta inquietud de 1963 encuentra a Szyszlo maduro y dueño de un oficio depurado capaz de traducir eficazmente una idea. ¿Cuál fue esa idea que habitó las formas de Szyszlo y le dieron sustento?. Por un lado está la experiencia personal del pintor frente al poema quechua, traducido por J. M. Arguedas, experiencia estética común a la clase media, que asume con gran versatilidad el arte popular, la arqueología y las corrientes artísticas foráneas. No se pone en duda la sinceridad de Szyszlo frente al impacto que le produjo el poema quechua; su sensibilidad no dejó pasar este dato cultural, como por ejemplo el arte negro no pasó inadvertido para algunos pintores franceses. Pero Szyszlo se acercó al poema porque el ambiente cultural en ese momento puso en evidencia su "valor"; porque su "gusto" por lo nuestro se afirmó en la Peña Pancho Fierro y por que en los años de 1963 tomó cuerpo en la clase media la idea del "Perú profundo", "Perú como doctrina", "Perú palmo a palmo" y otras metáforas puestas en boga en la época por el belaundismo. La clase media a la que pertenece Szyszlo, tenía entonces, más que ahora, una ideología clara y coherente que la mantuvo unida en esos momentos. En arte esa ideología se caracterizó por la asunción "de lo nuestro", exclusivamente plástico, pero desde las vitrinas de los museos, es decir como objetos de arte y siempre valiéndose de un lenguaje internacional (llámese Ecole de París, Cubismo, o Expresionismo abstracto) que los absuelve de provincianismo. Mientras Arguedas y los mayores de la Peña Pancho Fierro adherían a la idea de "Perú como presente", Szyszlo y su generación preferían el Perú prehispánico, es decir el "Perú como pasado" poniendo énfasis en el aspecto artístico y no en el histórico. (5).

Estas ideas encuentran en 1963 el clima adecuado en la ideología propugnada por el populismo belaundista que se enfrenta al Perú con la misma actitud romántica. La serie Apu Inka Atawalpaman nace en un clima de fermentos y de movilización y Westphalen tiene razón al decir que: "El arte de Szyszlo es particularmente idóneo para dar expresión a esas nuevas aspiraciones, esperanzas y temores nuestros". Arte comprometido, es cierto, pero con los intereses de su clase. La ideología que trasuntan las imágenes de Szyszlo del año 1963 es de tipo positivo, es decir colabora a la afirmación de clase. (6).

Encontramos un caso parecido en "Las barricadas" de Delacroix. Todos sabemos que Delacroix era un aristócrata y nos desconcierta que en 1830 pintara un cuadro de tema "revolucionario". ¿El aristócrata se convierte en revolucionario?. De ninguna manera. El pintor sale en defensa de los intereses de su clase, manifestando su adhesión al movimiento liberal de 1830 contra la opresión monárquica.

De todas las obras de Szyszlo es Apu Inka. . . la que le hace decir: ". . . cuando hice Apu Inka di un paso en el sentido correcto, en el sentido de que una serie de cosas latentes se me aclararon un poco". (7). Con justicia Westphalen toma esta serie como un hito en el desarrollo de Szyszlo y sus notas son convincentes respecto al compromiso del pintor con la realidad social que vive en 1963. Sin em-

bargo una pregunta salta a la vista al contemplar los logros de esa época y confrontarlos a su reciente producción: ¿qué pasó a partir de 1968?. Los militares que suben al poder ese año embisten arrolladoramente contra la ideología del p[illegible]lismo belaundista. El desarrollo de la doctrina que propugnaron trajo consigo la adopción de un tono violento con las trazas de una acometida bárbara. El estilo violento se deja ver incluso en la cultura y el arte también resulta involucrado. Como el Gobierno no tiene una iconografía oficial, tiene que inventarla: el lienzo colosal de Tupac Amaru reemplaza el retrato ecuestre de Pizarro.

Sayszlo no siente la "revolución" emprendida porque no es hecha por su clase; pero hay algo que lo mortifica más como artista: la entronización de Tupac Amaru le resulta doblemente violenta porque significa la imposición de una iconografía y el ostensible menosprecio del artista "culto", en este caso Hernández, frente a la creación casi anónima del cuadro aludido. Cuando Mirko Lauer le pregunta: "Por qué, a partir de un momento, la "despolitización" de tu pintura, el apartamiento de la intención de vincularse con las coordenadas políticas del presente peruano?", Szyszlo responde: "Reconozco que me he separado, que me he abierto de ese camino, seguramente porque veo que ese camino está siendo recorrido por el país; (. . .). Es absurdo, si se quiere, pero me siento "relevado" del tipo de compromiso específico que discutimos. Cuando los que tienen que cambiar el país prácticamente lo están haciendo, entonces vuelve a haber tiempo para hacer, por ejemplo, poesía amorosa". (8).

El programa de reformas del 68 releva al artista y la acometida ideológica inhibe su ideología de clase: las formas de Szyszlo han quedado deshabitadas de los contenidos del 63 para llenarse de "misterios y enigmas, iluminaciones breves, tenebrosidades contínuas, esperanzas inciertas y descalabros inevitables" según E. A. Westphalen en la corta presentación del catálogo del año pasado (9). Pero estos contenidos demasiado volátiles son incapaces de dar nueva vida a sus formas. Se puede aplicar a su pintura, paradójicamente, las palabras acertadas del pintor respecto al arte Nazca: "Digo superficial porque los símbolos que emplean los artistas Nazca para expresarse van perdiendo contenido, se van volviendo formas deshabitadas, llegan a ser puros ejercicios formales". (10).
Westphalen que descubre el compromiso de Szyszlo en el año 1963, tiene muy poco que decir en 1978, recurre al conjuro, al talismán, para ver si la esfinge le responde: pero la esfinge ha preferido el silencio.



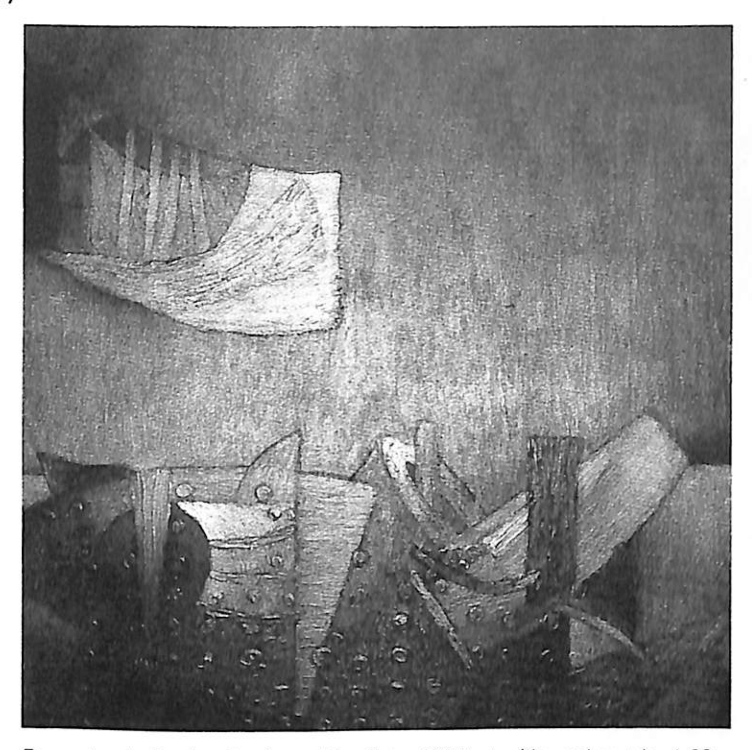
Fernando de Szyslo. **Casa de Venus.** 1976. Acrílico sobre lienzo. 1.50 x 1.20 Mts.
Foto: Chichi Benavides.

CAMBIO DE MADUREZ EN SZYSZLO.

Octavio Paz, conocido ensayista y poeta mexicano, dedica unos párrafos a Szyszlo en su libro "Corriente alterna" (11) y esas líneas, cuyo valor es irrelevante desde el punto de vista crítico, han creado sin embargo, el mito del pintor de "un sólo cuadro". Una prueba más de la función de la ideología en el sistema de las artes.

El texto es el siguiente: "Muchos pintores —estimulados por el ejemplo de Picasso— cambian de manera; Szyszlo no cambia: madura. Avanza hacia adentro de si mismo". Cada vez que un artista asume las circunstancias del momento que le toca vivir y da cuenta de ellas con las técnicas a su disposición, cambia en el sentido de la historia, evoluciona como la historia misma. La evolución es pues natural en los seres vivos como tales y como seres históricos. Octavio Paz supone un desarrollo implosivo en Szyszlo, que es como madurar al revés y por lo tanto correr el riesgo de "pasmarse". Esta idea de avanzar hacia adentro se enlaza con la búsqueda del cuadro ideal: el artista corre hacia su interior asesinando sueños.

Westphalen en cambio reconoce el desarrollo alcanzado por el pintor en 1963: "Las nuevas pinturas de Szyszlo continuan y amplían la línea evolutiva de un arte seguro de sus medios y de sus fines". (12).



Fernando de Szyslo. **Camino a Mendieta.** 1977. Acrílico sobre tela. 1.20 x 1.20 Mts. Foto: María Cecilia Piazza.



Fernando de Szyslo. **Pasajeros.** 1978. Acrílico sobre lienzo. 1.50 x 1.50 Mts. Foto: María Cecilia Piazza.

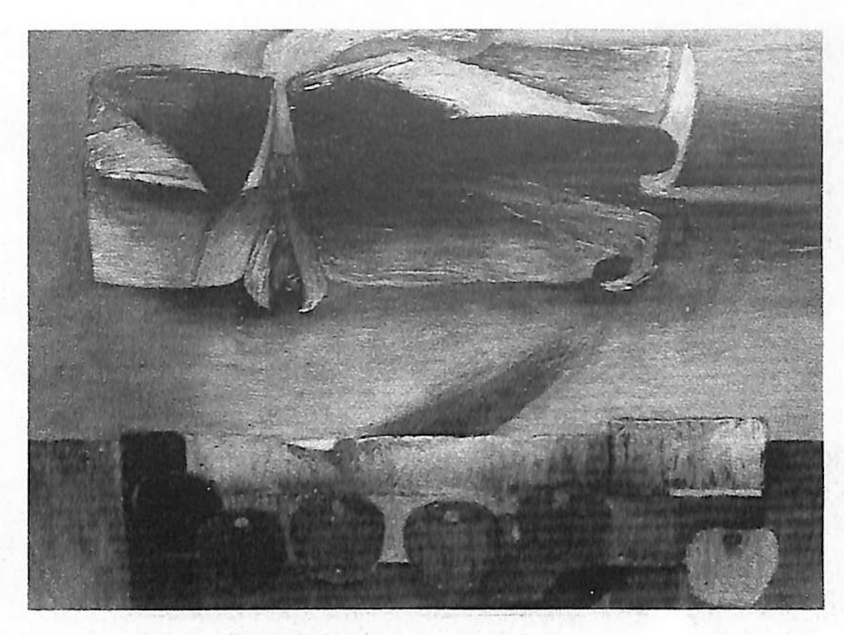
EL ARQUETIPO.

A pesar de este reconocimiento no se le escapa al crítico peruano, desde entonces, "la búsqueda inconciente de ciertas imágenes arquetípicas" en la pintura de Szyszlo (13) que interpreta no como el conocido "tema y variaciones", "sino (como) diversas etapas en el esclarecimiento de la visión". Westphalen cree que el arquetipo es un pretexto para explicar el proceso, la búsqueda del cuadro ideal e indica como una de las notas más íntimas y desconocidas de la pintura de Szyszlo su carácter "procesal" (el proceso que sigue la imagen en pos de su definición) y valga la expresión, su ser "conjuntual", es decir imágenes que forman un conjunto donde pueden discrepar o complementarse. Una vez más la realidad, llámese mercado o red de distribución, destruye esta ingeniosa hipótesis: si la intención es mostrar el proceso y el conjunto, vendidas por separado las obras pierden el valor asociativo asignado para convertirse en sistemas cerrados sin referencias. Pienso en cambio que hay que examinar los arquetipos de Szyszlo como imágenes primarias, cabezas de serie o tipos que sufren contínuas modificaciones en su camino por expresar la idea. El "tema y variaciones" es evidente, y estas últimas asumen ahora la forma de tanteos, aproximaciones, pruebas en pos de una imagen ideal que revelan en el fondo una íntima insatisfacción. ("Entonces mi pintura (mis cuadros) no son sino fracasos en el camino de encontrar un cuadro".) (14). Toda esta búsqueda se apoya en la teoría del cuadro como fracaso y las teorías como sabemos por la Historia del Arte, sobrevienen a las épocas de apaciguamiento creativo.

En la serie del 63, el cuadro es el lugar donde se consagra una forma en relación a las demás, es por lo tanto el resultado de una volición y no el sitio del azar. Así como el arte de ese año es particularmente idóneo para dar expresión a esas nuevas aspiraciones, esperanzas y temores nuestros, los arquetipos de hoy y sus contínuas variaciones son las formas más aptas para la indefinición de los contenidos.

LA RESISTENCIA Y OTROS TOPICOS.

Nos queda por examinar el comportamiento de la crítica frente al problema de la ubicación de Szyszlo en la cultura plástica latinoamericana y especialmente peruana. Nos da pie para entrar en este punto la teoría de la "resistencia" de los pintores de América expuesta por Marta Traba en su libro "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas, 1950 – 70". "La resistencia de Szyszlo procede, netamente, de un país perteneciente a lo que denominamos "área cerrada" (15). Según la autora las "áreas cerradas" se caracterizan por "Las condiciones endogámicas de vida debidas a la escasa o casi nula cuota inmigratoria", y donde hay que tener en cuenta "La clausura, el peso de la tradición y la fuerza del ambiente, el imperio de la raza india, la negra y sus correspondientes mezclas con la raza blanca. . .". Las demarcaciones geográficas propuestas son acertadas, pero el concepto "resistencia" respecto a Szyszlo deja algunas dudas. ¿Szyszlo se resiste al peso de la clausura, la tradición y el imperio de la raza y como desafío a estos factores culturales endogámicos realiza su obra?. ¿O es resistente –en la acepción histórica– a los invasores, a las modas y al mercado?. En el primer caso Szyszlo se emparentaría con los artistas que tienen que desterrarse para producir, alejarse del terruño para que sus "demonios" se expresen. Pero quien ha observado el desarrollo de su obra descarta rápidamente esta idea. En el segundo caso resultaría



Fernando de Szyslo. **Waman Wasi (Casa del halcón).** 1975. Acrílico sobre lienzo. 1.20 x 1.50 Mts. Foto: Chichi Benavides.

compañero de Arguedas; pero sabemos que sus mundos culturales son diferentes, como también sus opciones políticas. Para caracterizar la actitud de "resistencia" habría que considerar otras componentes, como las económicas, publicitarias y sociales: Marta Traba, creo yo, toma sólo el aspecto superficial de la resistencia, es decir en el sentido de persistencia temática, en el sentido de terca permanencia domiciliaria, ya que sabemos que, a pesar de sus contínuos viajes, Szyszlo desea vivir en el Perú. Esta tensión suya frente a los agentes negativos de la moda internacional se afloja ante las solicitaciones del mercado, los halagos de la publicidad y la recuperación de sus imágenes por la gran clase media que prestigia con su patrocinio este tipo de producción. En el fondo, pues, no hay resistencia en Szyszlo. Los únicos resistentes en el Perú han sido Arguedas y el Arte Popular. La palabra resistencia tiene en nuestro medio una connotación fatalista: se resiste teniendo conciencia de la rendición. De esta contradicción nace la obra de Arguedas y se explica la paulatina desaparición del arte popular rural.

También Damián Bayón dedica unos párrafos a Szyszlo en unas crónicas de viajes que ha titulado "Aventura plástica de Hispanoamérica" (16), donde a manera de prólogo dice lo siguiente: "La historia de la cultura hispanoamericana —es bueno repetirlo ahora que ya empieza a entrar en la crítica— es larga, ímproba labor de unos centenares de iluminados, de fervientes que han pasado por locos, traidores y que han soportado toda la gama del insulto. Contra ellos ha estado —salvo honrosas excepciones— el poder constituído, la burguesía llamada culta y la agresiva indiferencia del público en general". (17). Entonces no hay caso que Szyszlo está entre las honrosas excepciones a que alude Bayón porque justamente él ha sido considerado como hombre cuerdo, su pintura como **nacional** y que yo sepa, no ha sufrido vejaciones ni insultos, al menos públicamente.

Cito a Bayón: "Cuando se viaja frecuentemente al Perú, cuando se tienen allí muchos y buenos amigos —como es mi caso— se nota hasta qué punto la aparición de una figura de calidad mundial como la de Szyszlo pudo contituir un verdadero alivio para el orgullo nacional peruano, incómodo de no tener hasta entonces sino apenas buenos artistas de interés local. Y no es para menos: en los certámenes, en los lugares—clave que deben representar a cada uno de los países (en casa o afuera), es bueno tener una figura de prestigio. Si la figura es la de Szyszlo en el Perú o la de Obregón en Colombia tanto mejor". (18).

Frases como estas: "El fenómeno Szyszlo se produjo un día como se había producido casi un siglo antes el fenómeno Rubén Darío en Nicaragua. El espíritu sopla donde quiere", son el claro indicio de una seudocrítica que busca sus parámetros en "el fenómeno", "el espíritu", "el prestigio" y los "lugares—clave", círculo vicioso que comienza con el artista taumaturgo y se cierra con la última palabra del mercado. Con estos esquemas circulares, que rotan perpetuamente, no se puede hacer una Historia del Arte digna de ese nombre.

En nuestro medio ha sido Mirko Lauer quien ha sabido ubicar acertadamente a Szyszlo dentro de la trama cultural del Perú de los años 60. Aunque su método ha sido criticado por no haber tratado el arte desde el arte mismo, Lauer es uno de los críticos más sagaces del proceso plástico peruano en su conjunto, que demuestra que detrás de las imágenes (incluídas las manchas del expresionismo abstracto) existen **ideas** y estas ideas reflejan indiscutiblemente los intereses de quienes las manejan.

Dice Lauer en relación a Szyszlo: "Su opción de fondo fue la aplicación del lenguaje y la tecnología del no figurativismo a la creación de una imagen de integración del universo de las culturas dominadas a la sociedad peruana; su signo histórico ha sido la coincidencia con el momento culminante del impulso reformista de las capas industriales y tecnocráticas de la burguesía peruana". (19).

Limpia del ripio y la ganga que le ha adosado la crítica, la obra de Szyszlo se presenta más auténtica y sólo en este sentido recuperable para los fines de una Historia del Arte en el Perú. Para integrarla a la categoría de Historia el análisis formal es insuficiente: se puede intentar, como haremos en otra oportunidad, a condición de remitirlo al terreno de la ideología subyacente en cada sistema de imágenes. El análisis de las formas, solo, no adquiere categoría histórica, es una porción, por lo tanto incompleta del "hecho histórico" como hecho de excepción.

NOTAS:

1— Lauer, Mirko "Indagación y collage", Ediciones Mosca Azul, Lima, 1975.

2— Galería 9, Noviembre de 1978 y entrevista en Oiga, No. 38, p. 16 Lima, 1978.

3— "Entre la idea y la imagen" F.C.LL. Revista Caretas, año 1977.

4— Lauer, Mirko, Opus Cit., p. 68.

5— Idem. pp 22,23.

6— Hadjinicolaou, Nicos "Historia del Arte y lucha de clases". Ed. Siglo XXI. donde se habla de "ideología en imágenes positiva", p. 181.

7— Lauer, Mirko, Op. Cit. p. 53.

8— Idem, pp. 46,47.

9— Szyszlo, pinturas recientes Galería 9, Noviembre 1978.

10— Lauer, Op. cit. p. 24.

11— Paz, Octavio "Corriente alterna", Ed. Siglo XXI, México 1967.

12— Lauer, Op. cit. p. 10.

13— Idem. p. 74.

14— Szyszlo: en pos de un mismo cuadro. Entrevista, Oiga, No. 38, p 16.

15— Traba, Marta "Dos décadas vulnerables en las artes plásticas latinoamericanas" Ed. Siglo XXI, 1975, p. 36.

16— Bayón, Damián "Aventura plástica de Hispanoamérica" F.C.E. 1974, p. 178.

17— Ibidem.

18— Ibidem.

19— Lauer, Mirko "Introducción a la pintura peruana del siglo XX" Ed. Mosca Azul. 1977.

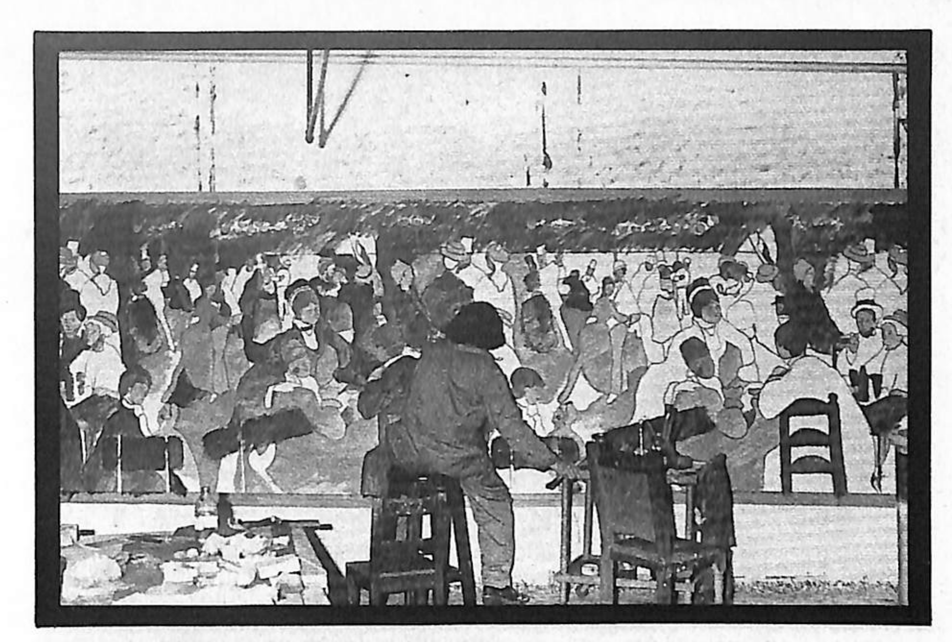
BEATRIZ GONZALEZ

DIEZ METROS DE RENOIR.

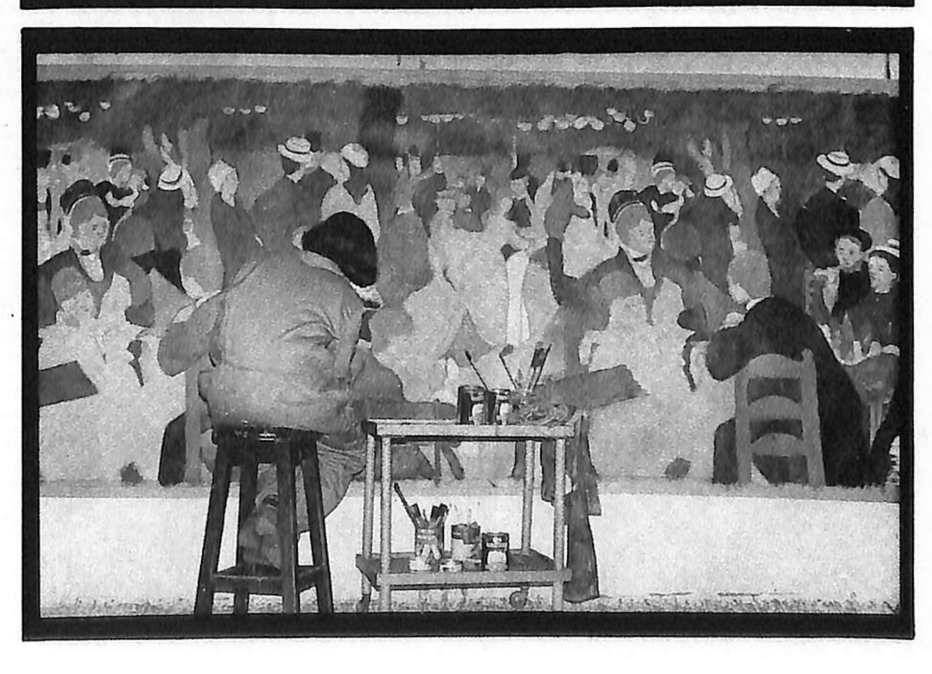
POR:
MARTA TRABA

FOTOS:
JAIME ARDILA

Las fotografías corresponden a parte del reportaje gráfico hecho por Jaime Ardila, durante el proceso de ejecución de la obra. Fotos en blanco y negro. 8.5 x 12.5 cms.

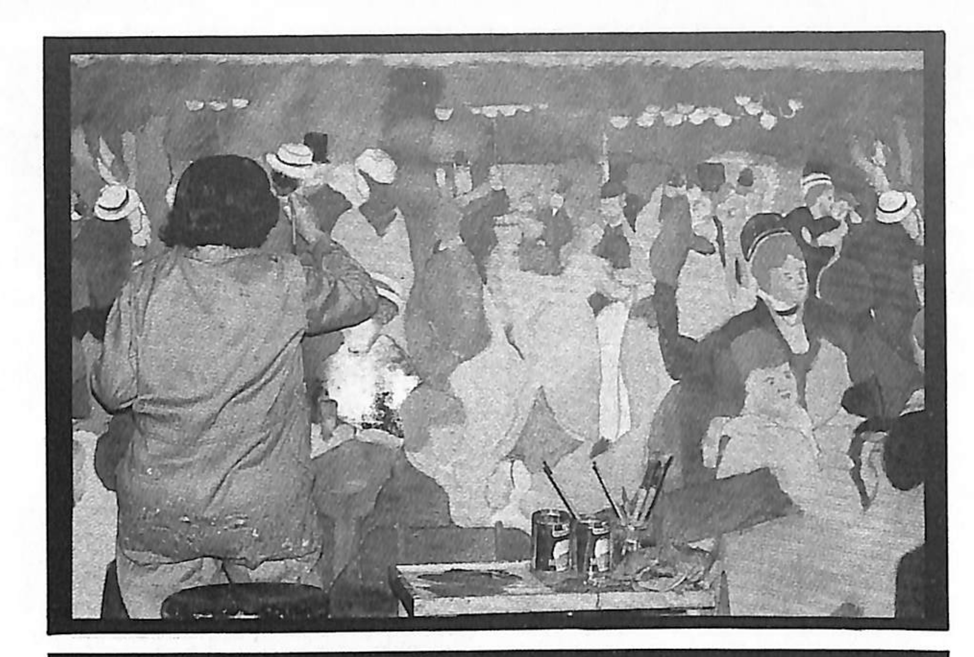






En notas pasadas me referí a los actos desafiantes y las extravagancias que constituyen la obra de la argentina Marta Minujin.

Desde 1965, año en que presenta un conjunto llamado "La Menesunda" en el Instituto Di Tella de Buenos Aires, (que ella misma definiría como "es un capricho, un disparate, un modo de poner en situaciones extrañas, difíciles, embarazosas, a quien las acepta, intensificando el existir". . .), va más lejos que otros compañeros de aventura en su propio país, Santantonín, Dalila Puzzovio, David Lamelas, Lea Lublin, y violenta el hecho visual hasta que la locura adquiere cierta grandeza. Ejemplo de la gran extravagancia era su obelisco caído en la Bienal de Sao Paulo. Se trata de una extravagancia ostentosa,







que emplea a fondo todas sus armas para seducir al enemigo. En una posición opuesta, buscando derribar sutilmente los órdenes estatuidos, la colombiana Beatriz González acaba de hacer en Medellín, Colombia, una exposición desechable, titulada "Diez metros de Renoir".

Ambas artistas vienen de la burguesia, están cómodamente instaladas en ella, y tratan de perturbar a la gente de su misma clase. Pero el desarrollo y subdesarrollo de donde provienen, respectivamente, ambas, está marcado en sus obras de modo insoslayable.

La obra de Marta Minujin es un producto rico, dispendioso, en la misma medida que la Beatriz González es, voluntariamente, pobre. Mientras la Minujin programaba grandes espectáculos, Beatriz González trabajó durante mucho tiempo sobre muebles miserables o ridículos, mesas de noche y camas del servicio doméstico colombiano, mobiliarios pasados de moda. Ha reconstruido así tocadores, mesas, canastas, percheros, camas, adjuntándoles pinturas que se integraban con el mueble en cuanto a efecto plástico se refiere, pero que siempre comunicaron un mensaje cifrado y a la vez retórico, —la muerte de Bolívar, la Virgen de la Silla, la Gioconda, el Bebe Johnson, el Papa—, destinado a convulsionar el soporte formal.

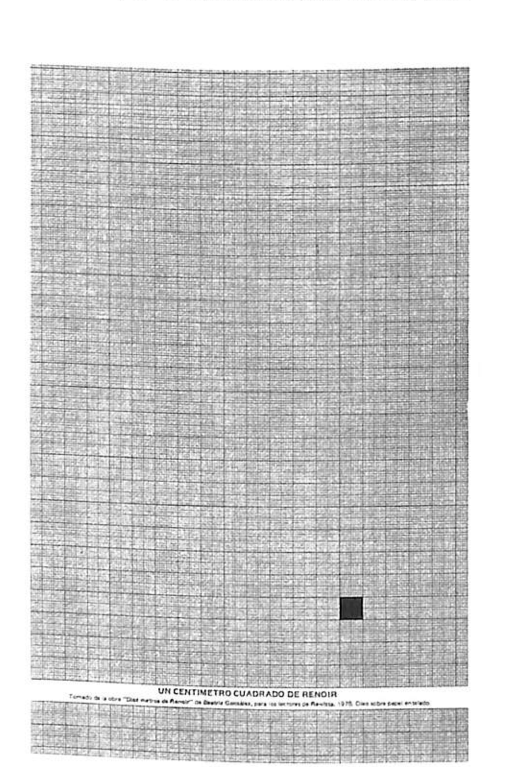
Ultimamente se ha dedicado a pintar los enormes telones que llevó, sin ningún éxito como era previsible, a la Bienal de Venecia, donde nadie entendió su ironía y donde el pabellón, para irrisión final, quedó bloqueado por el de la India.

"Los telones surgieron —escribió la autora—, de un recorrido por la polvorienta avenida Jiménez de Bogotá. En una vitrina de una tienda encontré, al lado de botellas y bocadillos, una revista Salvat en cuya carátula aparecía el Almuerzo sobre la Hierba de Manet, arruinado por la mugre y el sol. Parecía un telón o una carpa de circo pintada con acrílicos desteñidos. Eso era lo que nos llegaba de la móvil y cambiante fisonomía de la naturaleza, tan buscada por los impresionistas. No he hecho otra cosa que mirar la cultura europea de manera provinciana, a través de imágenes de libros, folletos de museos y guiones turísticos. La naturaleza misma no es otra cosa para mí que un gran telón de fondo para esta cultura".

En esta descripción y motivación está también definida la estética que alimenta su obra. Beatriz González tiene ideas obsesivas. La insistencia en lo provinciano, la burla de las convenciones, la filosa ironía para ver el mundo burgués. La culminación de este proceso crítico se ha dado, ahora en la exposición de Medellín. Los diez metros de Renoir fueron pintados en óleo sobre papel entelado, con el propósito de vender a 600 pesos colombianos, (alrededor de 20 dólares), el centímetro lineal. Era evidente la intención de la artista de burlarse de la sociedad de consumo, intención subrayada, además, por las tarjetas impresas en el catálogo, donde se leían avisos (verídicos), aparecidos en los diarios, con los epígrafes más risibles ofreciendo en venta obras de artistas colombianos: "Americanos venden. . .", o "Extranjeros venden motivo viaje. . .", o "Vendo Obregón (cóndor original)", por ejemplo.



Pero, contrariamente a lo que esperaba, los diez metros de Renoir fueron arrebatados por el público comprador, que rogaba le cortaran "una partecita bien coloreada", o "déme de ahí donde se vé una cerveza", o "a mí córteme un metro, pero del baile". El famoso "Moulin de la Galette" de Renoir, repetido y aplanado por la extraordinaria paleta de Beatriz González, pasó así a manos de múltiples compradores.



Beatriz González. **1 cm^2 de Renoir.** Obsequio de RE–VISTA a los lectores. 1978. REVISTA No. 2.043 x 0.27 mts.

Al terminarse los diez metros la exposición se acabó, pero quienes llegaron tarde no cesaron de rogar a la autora que les pintara unos cuantos centímetros más. . .

Las obras efímeras nunca son tan inofensivas como parecen a primera vista. Encierran, en primer término, un desdén por la permanencia de los valores sublimes del arte fetichizados por la burguesía pero, en la mayoría de los casos, destinados a encubrir la codicia del poseedor de la obra única.

La situación del artista está llena de paradojas. Beatriz González siempre ha sido en Colombia una pintora de éxito apenas relativo, debido a sus obras incomparables e incolocables, y es justamente ahora, cuando ejecuta una obra destinada a burlarse de tal situacón, que su tela desechable es disputada por los compradores. Esto ocurre, también, porque la propuesta efímera siempre supone, y casi induce, a una respuesta activa por parte del público. La obra efímera espolea al público y lo saca de su habitual inercia, ya sea ayudando a romper o borrar, ya sea pretendiendo conservar. Hace unos años, cuando José Luis Cuevas hizo un gran dibujo efímero en la Zonha Rosa de Ciudad México, la gente lo fotografiaba y le llevaba luego las fotografías para que las firmara. El fetichismo parece acrecentarse cuando el artista, sintiéndolo o fingiéndolo, resuelve desinteresarse por el destino de su obra.

Como suele ocurrir en Colombia, la exposición de Beatriz González no constituyó un "happening" ni un escándalo, ni tuvo la menor estridencia: se vendió correcta y rápidamente todo, como si realmente se estuviera ofreciendo una tela estampada para vestidos. Y la autora no se ha repuesto aún de la sorpresa que le causó verificar su insospechada popularidad.

RESEÑAS

BUENOS AIRES:



Jorge Glusberg, organizador de la primera Trienal Latinoamericana de Grabado.

PRIMERA TRIENAL LATINOAMERICANA DEL GRABADO

"Los grabados deberán estar dentro de la línea actual de búsqueda y creación realizados en cualquier técnica de reproducción y tamaño". De esta manera decía textualmente el numeral dos de la invitación cursada a los artistas latinoamericanos para participar en esta Primera Trienal Latinoamericana del Grabado.

Se trataba entonces de manera contraria a como lo han planteado tan ortodoxamente eventos similares en todo el mundo, no sólo de una recopilación de datos técnicos sino de analizar proposiciones nuevas del arte a través de un término genérico como es el grabado.

El grabado como no ocurre con ninguna otra técnica, ha permanecido dentro de unos cánones que si necesarios en su momento como sistema de multiplicación de una imagen, han permanecido con su validez, aparentemente por una radicalización del artista ante su propio descubrimiento técnico. Cada artista "descubre" el grabado tradicional y queda obsesionado por el resultado, acrecentando el mito del medio utilizado. La sutileza de las texturas personales, cierra posibilidades creativas en la idea esencial del grabado: la multiplicación de la imagen. El grabador tradicional cree y enfatiza los valores de la academia para valorar el grabado y ha perdido la esencia del mismo, lo que ha hecho que eventos como estos se tornen en una aburrida sucesión de bellas texturas. El grabado no quiere entonces ni aparenar lo que es, ni democratizar lo suficiente para no defraudar al consumidor. El grabado como tal es la única obra de arte que aclara publicamente la exclusividad del número de poseedores, señalamiento absurdo que deja de lado en muchos casos la validez de su propuesta y aspira a lo que el grabado en su esencia ha repudiado: la exclusividad.



Alvaro Barrios. Grabado popular impreso en El Mundo. Medellín, Colombia, para la primera Trienal Latinoamericana de grabado de Buenos Aires. 60.000 ejemplares.



Juan Camilo Uribe. From Durero. 1.979. Diapositiva en Telescopio p/a.

La trienal del grabado de Buenos Aires estimuló tanto las nuevas propuestas como las nuevas técnicas para hacer el grabado sin caer como creyeron algunos "grabadores" que la trienal vaticinaba el apocalípsis de las técnicas tradicionales, estimación absurda que no pasaría con cualquier otra forma de hacer el arte como la pintura ó la escultura. El jurado premió en primer término los grabados populares de Alvaro Barrios, impresos en offset y a través de un periódico. La democratización de una la imagen propuesta en enorme circulación, aclaraba la idea de su valor efímero y se apropiaba de nuevas técnicas como sistemas validos para la comunicación. Su claridad conceptual, su apropiada expresión, señalaba el concepto arte-propuesta, mas que ninguna otra cosa.

La observación de Juán Camilo Uribe sobre un grabado de Durero, numerado y firmado por Uribe, inclusive con pruebas de artista y que se multiplica a través de los populares telescopios, acentuó la malicia para someter el grabados a nuevos raciocinios y cuestionarle a fondo su impermeabilidad al humor latinoamericano.

Los video-Tape presentados, los telescopios de Juán Camilo Uribe, el grabado de 40 metros de Alvaro Herrán, la tabla con incisiones "a fuertes golpes" de Ramiro Gómez, la obra de Antonio Caro "todo está muy caro", las fotografías coloreadas de Marta Elena Vélez, los grabados de Miguel Angel Rojas tejidos en sus imperfectos, o las separaciones de colores de Alvaro Marín, acusaban a cuál más, una nueva manera de "grabar".

Las posibles audacias hechas algunas un poco en función del evento, como evento, lograron crear la inquietud y fueron reconocidas y discutidas como un camino abierto, que refrescaba la idea del grabado en su más complejo y abierto significado.

El juicio sobre la trienal es positivo porque involucra inteligentemente lo nuevo, al tiempo que respeta el enclaustramiento que la academia como tal ha hecho del grabado como expresión plástica. ALBERTO SIERRA.

BUENOS AIRES:

EL DIBUJO EN LA ARGENTINA

EXPOSICION PRESENTADA EN LA SEDE DEL CAYC.

SELECCION FOTOGRAFICA: SILVIA AMBROSINI.

1. Luis Benedit. Sin título. 1979. dibujo a lápiz. 0.70 x 1.00 mts.

2. Jacques Bedel. Sin título. 1979. Dibujo en hierro electrolítico sobre papel. 1.00 x 0.70 mts.

3. Nicolás García Uriburu. **Autorretrato.** 1979. fotografía, dibujo y collage sobre papel. 1.00 x 0.70 mts.

4. F. Méndez Casariego. Sin título. 1979. acrílico, tinta china y crayón sobre papel. 0.70 x 0.80 mts.

5. Elsa Soibelman. Sin título. 1979. Lápiz sobre papel. 1.50 x 0.80 mts.

6. Victor Grippo. **Rosa.** 1979. Vaciado en plomo, fotografía y dibujo. 0.60 x 0.40 x 0.10 cada uno.

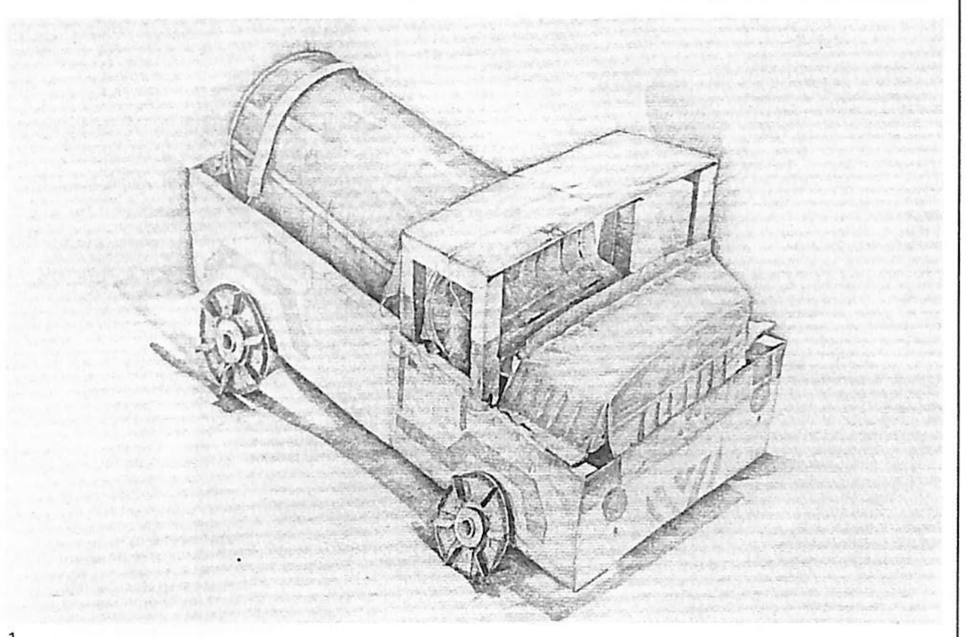
7. Clorindo Testa. **La peste en Ceppaloni.** 1979. crayón sobre papel. 1.00 x 0.80 mts.

8. Delia Cugat. **La espera.** 1979. tinta y pastel sobre papel. 0.90 x 0.70 mts.

9. Enrique Torroja. Sin título. 1979. pastel. 0.70 x 0.50 mts.

10. Emilio Renart. Sin título. 1979. tinta sobre papel. 0.75 x 0.45 mts.

11. Ileana Vegezzi. **Apres Chardin.** 1979. pastel y carboncillo. sobre papel. 0.70 x 0.85 mts.



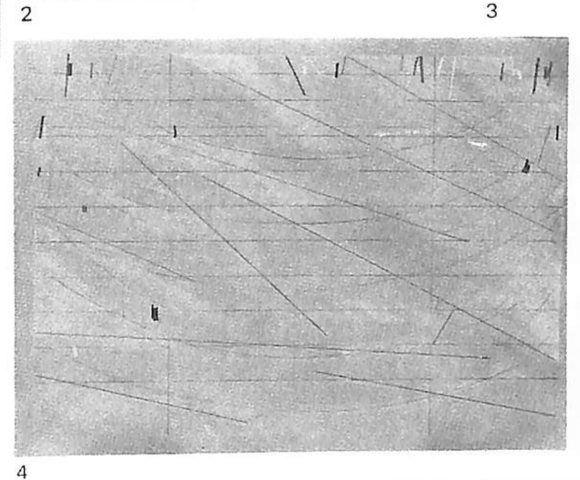
1



2



3

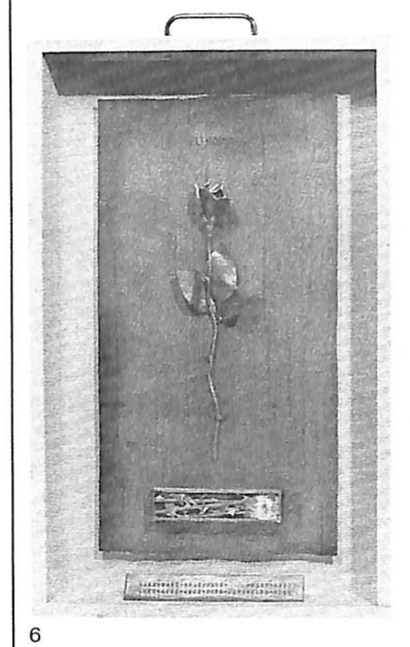


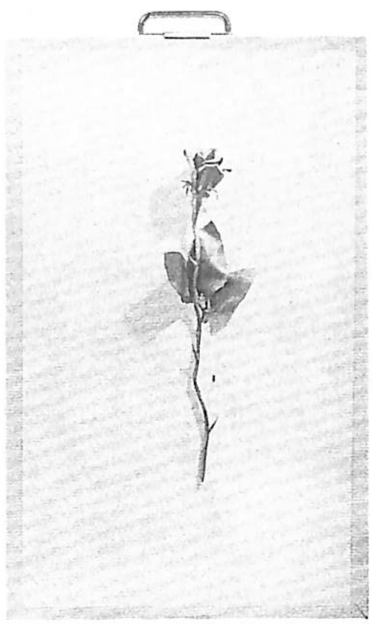
4



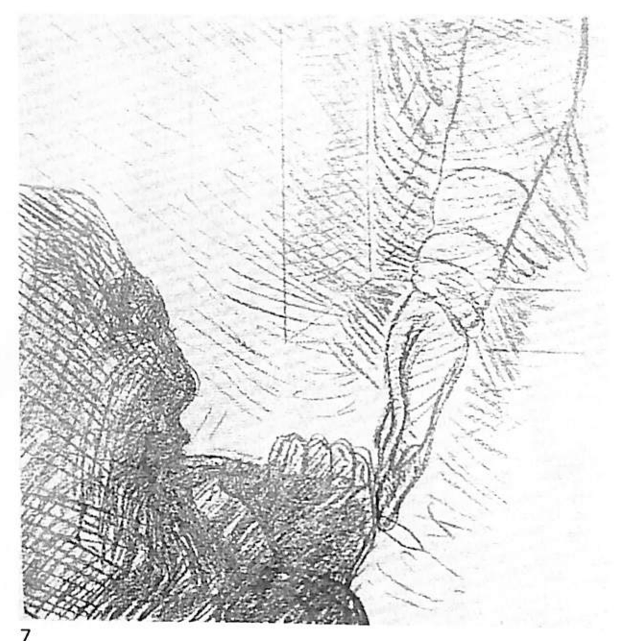
5

RESEÑAS

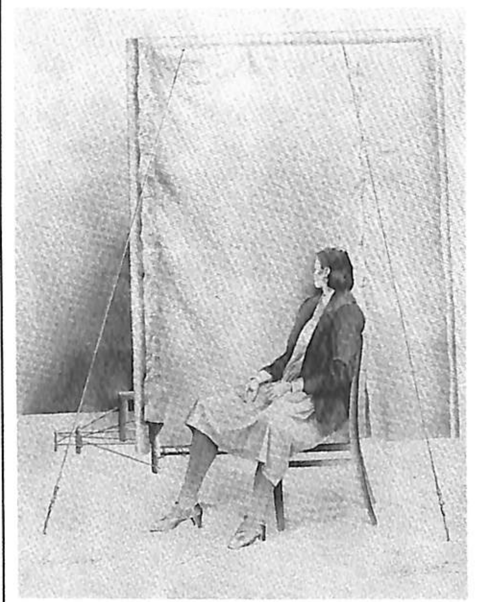




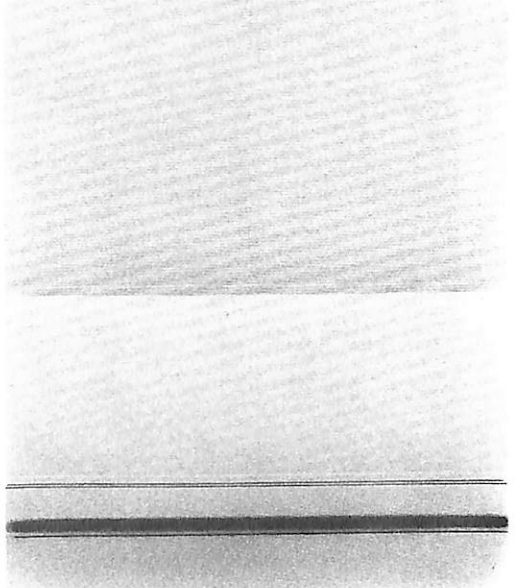
6



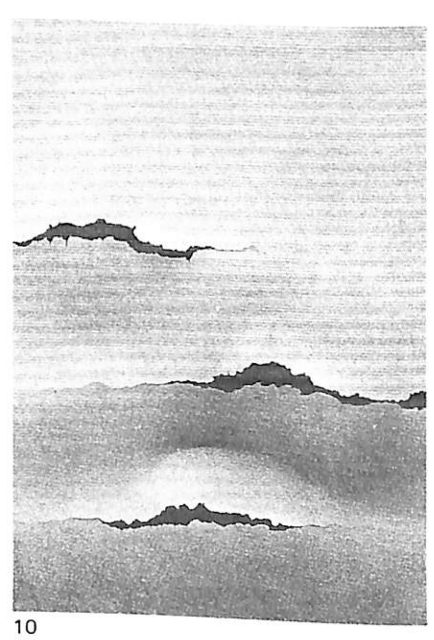
7



8



9



10



11

SANTIAGO:

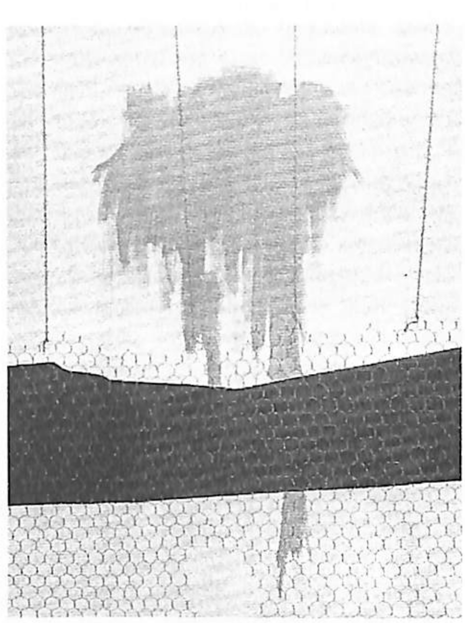


Gastón Orellana. **Motorizado.** 1979. Acrílico sobre lienzo. 0.98 x 1.64 mts.

GASTON ORELLANA

El Museo Nacional de Bellas Artes inauguró a mediados de junio la primera exhibición en 20 años realizada en Chile por Gastón Orellana, artista chileno residente en una especie de yate que ancla en las costas de la Riviera italiana. Habita también su casa de Madrid, ciudad donde él siente que al llegar hace dos décadas, lo influenció Goya y donde fundó el **Grupo Hondo**, que, a su decir, significa la vuelta a lo profundo. Posteriores estadías en Nueva York y paseos por Europa lo fueron arraigando al hemisferio norte, donde sus pinturas se han ido dando a conocer y donde, incluso ha representado a España en exhibiciones internacionales.

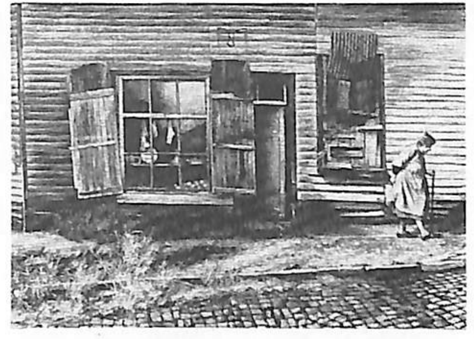
A Chile trajo algunos excelentes trabajos en técnica mixta: óleo y acrílico. Otros los recogió entre coleccionistas santiaguinos y seis los creó acá. Dominan la escena los más grandes, traídos, de Europa y que representan lo mejor de Orellana. Una pintura veloz. Veloz porque sus figuras con mucho de gnomos o fantasmas, y algo de Matta, aunque caen dentro del nuevo realismo a pesar de que tienen más de surrealismo fantasmal que de terrestre, logrando sugerir que todo corre de izquierda a derecha a toda velocidad. Motos y fantasmas, se desplazan veloces, o están a punto de lanzarse a correr. Atraen o son violentamente rechazados. Es una pintura que no da cabida a términos medios y que, desgraciadamente, salvo cuatro excepciones, no es tan interesante o bien lograda en su técnica como el "Tren en Llamas" de Orellana, perteneciente al Hirshhorn Museum de Washington D. C.



Francisco de la Puente. 1.979, sin título. Oleo sobre lienzo. 1.20 x 1.00.

FRANCISCO DE LA PUENTE

De 25 años, Francisco de la Puente, quién en 1978 obtuviera el primer premio en el Concurso del Ministerio de Relaciones Exteriores con una pintura hiperrealista en óleo que hoy se encuentra ornando la Embajada de Chile en Bogotá, exhibe desde el 19 de junio en Galería Epoca sus últimas pinturas y dibujos, mezcla de lápiz y óleo los últimos. En general de un oficio minucioso y simple a la vez, De la Puente logra mayor fuerza en sus dibujos aún cuando son la sencillez y austeridad misma. El tema central es el cordel. Personaje juguetón, tenebroso e insinuante, como él lo llama. A veces pasa a primer plano, a veces se queda en el segundo. A veces actua solo, a veces acompañado de algún elemento muy simple, muy quieto. No titula nada. Se limita a obligar a trabajar la imaginación. A comprender que en esa quietud se esconde la rutina y también la violencia. Porque el cordel, para él, significa hablar del pasado, del futuro, del presente. Sus temas tradicionales, una corbata, un maletín, un paquete, una rienda, una pala, parecen esforzarse por abandonar la rutina, pero se chocan con una malla, que para De la Puente representa la sociedad, el freno. Está en ese cuestionar lo que lo rodea, con una técnica y un algo de onírico en sus blancos y negros que presagian un futuro excelente.



Thomas Daskam. 1.979. Almacén Körner, Oleo sobre lienzo. 1.55 x 2.10 mts.

THOMAS DASKAM

"Veinte años de Pintura en Chile" se denomina la exhibición que en la Sala Matta del Museo Nacional de Bellas Artes presenta el recorrido del norteamericano Thomas Daskam, residente en Chile desde 1957, cuando apenas tenía 22 años. De sufrir penurias al comienzo por mantener su rumbo de pintor, y no capitular jamás, este autodidacta que ha realizado toda su obra en el país que eligió como hogar, deja en claro con esta retrospectiva, que contiene cuadros jamás exhibidos, que, si bien el paisaje, la naturaleza y la atmósfera chilena emergen palpables y plenas de expiritualidad en sus caserones viejos, personajes solitarios o pastos y árboles desconsolados, jamás como artista olvidó o dejó atrás a su país.

Su realismo es eco del auténtico realismo de la pintura norteamericana. La de Hopper, Andrew Wyeth, Gregory Gillespie y hasta Norman Rockwell. O, aclarando, es un mismo sentir. En Daskam está la herencia plástica, especialmente en lo que se refiere a la infinita soledad de Hopper, de Wyeth y de Gillespie, con énfasis en la vastedad del paisaje de Wyeth y la pasión por los detalles de Gillespie. Daskam y Gillespie tienen casi la misma edad. De ahí la comparación. Pero hay diferencias. Los autorretratos de Gillespie dan rienda suelta a la soledad pero también son angustiados y no exentos de dureza. Casi obsesivos. Los personajes de Daskam y sus paisajes, igualmente envueltos en una soledad sin salida, son, en cambio, melancólicos pero no afligidos, y poseen un lirismo muy lejano al aislamiento de su similar. NENA OSSA.

RESEÑAS

BOGOTA:



Henry Matisse. El Collar. 1.950 tinta con pincel. 0.52 x 0.40 mts.

COLECCION AVNET. EN EL MUSEO DE ARTE MODERNO

Si los finales de año son por regla general períodos de gran agitación artística en Bogotá, el resto del tiempo es más bien de calma, lo cual no significa que sea inactivo, sino que por no realizarse ningún certamen de importancia disminuyen las intrigas en el mundillo artístico capitalino. Durante estos últimos meses tuvimos oportunidad de apreciar, por ejemplo, exposiciones individuales de gran mérito como las de Feliza Bursztyn, Eduardo Ramírez Villamizar, Manuel Hernández, Helen Frankenthaler, Gilberto Montoya y Hugo Zapata, y una colectiva, la Colección de Joan y Lester Avnet presentada en el Museo de Arte Moderno de Bogotá, que nos permitió la enriquecedora experiencia de admirar y valorar numerosas obras de reconocida importancia en el desarrollo del arte de este siglo.

La Colección Avnet, justamente titulada como "Un Tesoro del Dibujo Moderno" es con facilidad la más destacada exposición que sobre la materia se haya visto en el país. La muestra incluía 180 obras pertenecientes a más de 100 autores e ilustraba sobre el Cubismo, Expresionismo, Vorticismo y la Escuela de París, e igualmente sobre el desarrollo del dibujo en países como Inglaterra y Alemania. Distintos movimientos del arte contemporáneo se encontraban ejemplificados con trabajos de la calidad de "El Molino de Horta" de Pablo Picasso, "El pájaro de Fuego" de León Bakst, "La Barrenadora de Rocas" de Jacob Epstein, y "New York" de Francis Picabia, los cuales fueron definitivos en la consolidación y desarrollo de sus respectivas tendencias. Se trataba sin lugar a dudas de una muestra para conocedores, y aún cuando la exposición cubría buena parte del arte del dibujo en este siglo, no pretendía en ningún momento crear un panorama del dibujo moderno. Su carácter de apoyo a la colección (en otras técnicas) del Museo de Arte Moderno de Nueva York, quedó ampliamente enfatizado con el cuidadoso y coherente montaje de la muestra.

Aparte de los artistas más sobresalientes de los mencionados movimientos y de obras de tanto significado en el arte de este siglo como "El Collar" de Henri Matisse, "Los Astrónomos" de Paul Delvaux, "Gólgota" de Marc Chagall, "Composición Circular" de Theo Van Doesburg, y "Fachada de Iglesia" de Piet Mondrian, la muestra incluía importantes realizaciones de maestros norteamericanos como Jasper Johns, Mark Rothko, Joseph Stella, Arthur Davies y John Graham, así como un buen número de trabajos de artistas más contemporáneos, entre ellos Ed Ruscha, Fred Williams, Karel Appel, Eduardo Paolozzi, Patrick Procktor, Richard Hamilton y Eduardo Chillida, por su parte, Jean Dubuffet y Jim Dine, fuguraban en la colección, con exposiciones practicamente individuales.

Las obras de Dubuffet representaban detalladamente más de 30 años de excelente trabajo: 31 dibujos que iban de 1927 a 1961 permitían apreciar los procesos simultáneos —aunque parezca contradictorio— de simplificación y complicación que experimenta su trabajo. Realizaciones de Rouault, Gore, Bourdelle, Bakst, Grosz y Delaunay conformaban con las obras de Dine un selecto grupo de dibujos para teatro. Jim Dine ejecutó en 1967 los bocetos para la escenografía y vestuario de "El Retrato de Dorian Gray" y 15 de ellos pertenecen a la colección Avnet, siendo los trabajos más recientes y de más moderna elaboración en la muestra.

La exposición "Un Tesoro del Dibujo Moderno" no sólo trajo ante los colombianos obras que dada la fragilidad del papel, estaban reservadas para personas con posibilidades de viajar al extranjero, sino que acentuó en nuestro medio la importancia de las colecciones particulares de arte. Joan y Lester Avnet (posiblemente con la ayuda de avezados conocedores) compilaron una colección que vista en conjunto, permitió a los bogotanos apreciar su sensibilidad de espectadores de arte, y compartir su excitación ante el hallazgo de tan meritorias piezas del dibujo contemporáneo.

FELIZA BURSZTYN

Con "Baila Mecánica" Feliza Bursztyn continúa la fuerte y definida línea de las grandes exposiciones iniciada con "Las Chatarras" y continuada con "Las Histéricas" y "Las Camas"; muestras que parece efectuar cada cierto tiempo después de madurar concienzudamente sus ideas para lograr el impacto que demanda este tipo de realizaciones. Una permanente investigación cinética y estética ha permitido a la artista, además de introducir diferentes elementos en su obra —que aunque evidencian un ascendente plástico no habían sido involucrados previamente— concebir su trabajo como una "escultura viva" dadas sus insistentes referencias a la actividad y a la vida humana.

La marcada escenificación de "Baila Mecánica": luces, música, vestuario e inclusive el hecho mismo de ser presentada en funciones de duración y horario definido, acentuaron el aura teatral que circundaba lejanamente sus anteriores producciones. Enmarcada en el ambiente medieval que le conferían la música y los ropajes, la obra adquiría deliberadamente un halo religioso, un espíritu de recogimiento al cual contribuían además, el sonido de las figuras al desplazarse y el aire melancólico que se respiraba en el oscuro recinto de la galería. El particular movimiento de las figuras desarrollado cuidadosamente, permitía a cada personaje una insólita individualidad, un extraño carácter humano que se vislumbraba en su libertad de ir de un sitio a otro dentro del escenario y en el repetido movimiento que bajo las túni-

cas descoloridas resultaba casi grotesco, y otra vez erótico, en relación con planteamientos avanzados, por ejemplo, en "Las Histéricas" y "Las Camas".

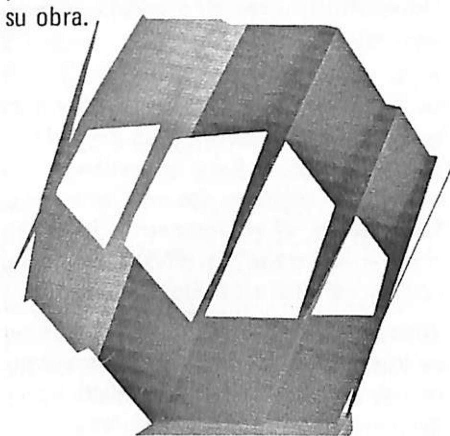
"Baila Mecánica" es obviamente el resultado de un raciocinio conceptual enfatizado por su acento histriónico, por su carácter de acontecer, y por su mezcla de artes que antaño se planteaban estrictamente diferenciadas. En tal sentido su trabajo ofrece una clara perspectiva de vanguardia a pesar de provenir de una artista cuya trayectoria es reconocida ampliamente, dentro y fuera del país.

HELLEN FRANKENTHALER

En el Centro Colombo Americano tuvo lugar durante el mes de Junio una exquisita muestra de pinturas de formato pequeño de la conocida artista norteamericana Hellen Frankenthaler. No obstante haber trabajado generalmente con lienzos de grandes dimensiones, las obras incluídas en esta exposición ilustraron en forma bastante completa el desarrollo de su obra en las tres últimas décadas, y en particular, el sensible tratamiento del lienzo y el pigmento, que le han valido la extensa reputación internacional de que goza su trabajo.

Las obras más tempranas incluídas en la exposición hicieron manifiesta la influencia de los artistas de la primera generación del Expresionismo Abstracto —y especialmente de Jackson Pollock— en su período formativo. Posteriormente, sin embargo, la artista se adentró en una investigación cromática de un carácter estrictamente personal y permitió que la pintura empapara libremente la tela, consiguiendo con tal procedimiento la más reconocida característica de su lenguaje. Frankenthaler prescindió de la preparación del lienzo y del pincel, derramando finalmente (como Pollock) la pintura sobre la superficie, pero en su trabajo la absorción y la transparencia son importantes, y el color es más decorativo, más sugestivo y más alegre.

En los trabajos más recientes eran perceptibles por ejemplo, algunas preferencias, por cierto movimiento horizontal en sus composiciones, pero sus obras lejos de ser producto de una detallada planeación, dependen en gran parte del azar y de mínimas y sensibles decisiones en el momento mismo de su elaboración, lo cual las hace prácticamente impredecibles. Su muestra en Bogotá dejó, además de la satisfacción visual de sus realizaciones, la intriga y el interés por sus trabajos de gran formato que seguramente ejemplifican con mayor precisión los singulares planteamiento de su obra.



Eduardo Ramírez Villamizar. **Peine rojo y negro.** 1.979. 1.10 x 1.40 x 0.21 mts.

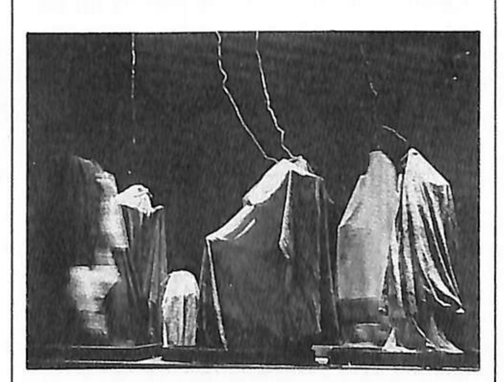
EDUARDO RAMIREZ VILLAMIZAR

La última exposición de Eduardo Ramírez Villamizar fue una muestra extraordinaria por sus resultados estéticos en donde se hicieron plenamente reconocibles, el carácter investigativo ligado siempre al desarrollo de su obra, y el principio natural que la sustenta. Forma y color, su principales elementos hicieron evidentes importantes variaciones, y a ello quizá se daba la frescura creativa y el ánimo resuelto que comunicaban de manera tan directa sus más recientes realizaciones.

La forma en su trabajo, apoyada generalmente en raciocinios modulares, parece ahora más ligera y libre; las fuertes líneas que la caracterizaban se han hecho agudas y de apariencia casi peligrosa al irrumpir ágiles y atrevidas en el espacio abierto; e inesperados elementos geométricos, como el círculo (que había sido utilizado en otros momentos de su carrera) reaparecen enriqueciendo sus sobrias y austeras construcciones. Por otra parte, Ramírez amplió su gama de colores con grises, azules y amarillos, en tonalidades más acordes con el carácter áereo de sus nuevas estructuras; y es claro que esta ampliación en la variedad cromática le permite una mayor libertad en el juego de formas y volúmenes.

Aunque su obra depara siempre una sorpresa dentro del ascetismo y rigor que la caracteriza, la sorpresa en su exposición en Garcés Velásquez fue tal vez más diversa e imprevista que de costumbre y por ello resultó imposible apreciar estas últimas realizaciones del maestro, sin reaccionar ante la lucidez de sus nuevos planteamientos y ante la sensibilidad con la cual nos los hizo perceptibles.

Aparte de las exposiciones reseñadas, es necesario mencionar la presentación de las últimas obras de Carlos Rojas en la galería San Diego y el trabajo maduro y decantado de Fanny Sanín en la galería Garcés Velásquez, así como las muestras de tres jóvenes valores Elsa Zambrano, Juanita Pérez y Diego Mazuera (esta última en la galería Belarca), para complementar la visión de lo sucedido en materia de artes plásticas en Bogotá durante el primer semestre del 79. No fue éste, como decíamos al comienzo, un período de gran agitación, pero en él sucedieron importantes muestras que testimonian la altura —ya casi permanente— de las actividades en la escena artística capitalina. MYRIAM ACEBEDO.



Feliza Burztyn. **La Baila mecánica.** 1.979, aspecto del montaje.

LA BAILA

La Baila Mecánica que acabo de ver al pasar por Bogotá, en el espacio excepcional de la Galería Garcés–Velázquez, me confirmó lo que siempre he pensado; que Fe-

liza Burztyn es el ingenio de la escultura colombiana.

Diría, si estuviéramos en el 68, que ha llevado la imaginación a la escultura. Pero esta vez estoy completamente de acuerdo con Valencia Goelkel cuando, con su agudeza característica, reconoce el tono de melancolía impreso en ese baile saturnal organizado sobre un tablado alto y sombrío, al son de una música dramática.

Al hacer estas aproximaciones a una obra que me gustó enormemente quisiera también precisar que, para mí, nunca la escultura de Feliza Burztyn fué chistosa (en el sentido de cómica) sino más bien una burla que, en el fondo, no pudo deshacerse de la tristeza. Y esto lo sabemos y percibimos porque jamás pasa superficialmente por tales experiencias satíricas —(las histéricas enruladas o lisas, las chatarras, los alambres)—, sino que tiene un trasfondo de mordacidad que da peso al aparente juego. Y si alguien lo duda, que vaya a ver ese estupendo trabajo satírico llamado "La última Sena", en el Hotel de aprendizaje del Sena, en la zona industrial, una de sus obras más inteligentes, logradas y. . . sólidamente remachadas.

En la Baila, es cierto, la sátira se vuelve ruinosa, pierde el chisporroteo de obras anteriores, especialmente de las camas de raso, donde lo que me molestaba era, justamente, el raso, que me parecía un disfraz insustancial y engañoso para encubrir una idea bastante feroz.

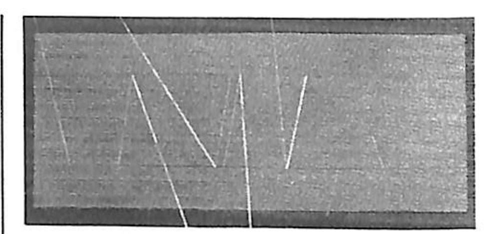
En la cama colocada estratégicamente en la nueva sede del Museo de Arte Moderno de Bogotá, en cambio, el catre negro y el ropaje oscuro dan esa triste ferocidad al ingenio, comunicándole un espesor donde reconozco —y de nuevo cito a Valencia—, la gran mascarada de la Opera de tres peniques de Brecht. Así observada y gozada, la Baila está muy lejos de ser una extravagancia; por el contrario, se siente como un misterio medioeval, como un auto sacramental tomado, naturalmente, en broma, con ese obstinado pudor conque Feliza Burztyn ha negado siempre cualquier atisbo de trascendentalismo. Tanto lo ha negado, que no queda más remedio que pensar que quiere trascender; que, de hecho, trasciende, de tal modo que su obra, desbaratada o no, se consolida en el arte colombiano o en el arte contemporáneo a secas con una fuerza indiscutible. También es cierto que la Baila se arma y desarma y que, en definitiva, no es más que un montón de trapos oscuros, muy cercanos a los harapos. Pero la concepción entre esperpéntica y brechtiana —seguramente por pura intuición o afinidad—; los movimientos irrisorios programados para personajes sueltos o parejas, obligan a pensar que ahí se está describiendo algo así como la vida, el amor y las relaciones humanas y que, como pasa en toda la obra de Feliza, se habla jovialmente de la muerte. Es decir, se dan por terminadas las criaturas, el movimiento y la propia vida de la escena sin ningún escándalo, como si ese final estuviera previsto.

Toda reflexión acerca de la obra de Feliza Burztyn parece contravenir la consigna que ella misma lanza demasiado escandalosamente; no hablar sobre ella, divertirse con ella. En la Baila, sin embargo, este equívoco falló; el espectáculo agarra por la garganta, y no he visto que nadie se riera; el público siempre tiene un instinto formidable.

Creo que es hora, además, que esta obra que ha pasado por el arte colombiano agrediendo y siendo agredida, riéndose de los demás y señalada con risa, pase a hacer declaraciones mayores. Porque si dejamos de divertirnos aunque sea por un momento, cederemos a la tentación de mirar hacia atrás y ver el conjunto interminablemente ingenioso y ocurrente, como una pieza mayor; como lo que verdaderamente es, aún a pesar suyo. MARTA TRABA.

A LA INTEMPERIE

Si toda primera exposición debe ser saludada con entusiasmo ésta de Gilberto Montoya contradice tan peregrina teoría. Aquí no brilla el desorden compulsivo de quien comienza a pintar. Al contrario: lo que se destaca, a simple vista, son los arduos rigores de la investigación. Forma, línea, color: con elementos tan precarios, en apariencia, el va modulando la insólita armonía que se conjuga entre el estricto marco de sus pinturas; el color, delibe-



Pablo Gilberto Montoya. **Autorretrato** No.2. Acrílico sobre lienzo. 2.00 x 1.00 mts.

radamente inhospito de su interior, y el pentagrama imaginario que traza sobre dicho espacio, y en el cual es factible vislumbrar un asomo de libertad.

Nada mas falso: la grafia le sirve, apenas, para enlazarlos previamente señalados puntos geométricos, que en proporción matemática tachonan la tela. El laberinto ya existía: su única misión consistió en sacarlo a la luz.

Habitante de San Francisco, California, entre 1974 y 1976, y mas tarde de Nueva York, a Montoya le complace recordar su trabajo técnico en el cine; y sus experiencias musicales, con el sintetizador: las vibraciones del sonido —me aclara— surgen de tres osciladores, dos limpios y uno que mezcla. Efectivamente, el marco negro y el color opaco solo llegan a producir esa música inaudible, que enlaza todo el conjunto, gracias a su caligrafía —ahora lo sabemos— intolerablemente precisa. Sonidos metálicos que se encienden y apagan, con la intermitencia, sabiamente regulada, del computador.

Pero en realidad lo que cuenta no son estos paralelismos triviales, sino la voluntad ascética que lo lleva, una y otra vez, a trabajar con el mismo formato, renegando de su precoz habilidad como dibujante. Su deseo de limitarse, y reducirse, rompiendo con la figura humana, y entregándose, de lleno, al estudio de las figuras geométricas; sean éstas rectángulos, cuadrados o circulos. Su propósito, casi maniático, de llenar con titubeantes líneas de color infinitas telas que luego, sobre la pared, revelan lo coherente de su propósito: averiguar que significan los elementos primarios, con los cuales debe trabajar. Toda esta aventura plástica, que bien puede remontarse a su abuelo, caligrafo por goce, y no por profesión, de quien heredó la caja de matemáticas y la regla T, me

alegra y reconforta. Identificándose con aquellos artistas, próximos a su indagación (llámense Frank Stella, Clyfford Still o Larry Poons) la pintura de Gilberto Montoya tiene, para mí, la virtud fundamental: no busca agradar, ni intenta convencer. Está allí, escueta, sobria, entregada a ella misma. Por ello estas palabras no buscan exaltarla sino compartir, apenas, su cálido objetivo: el de llegar a lo esencial. Allí donde todo resulta superfluo, incluyendo la propia pintura. Allí donde, como en este caso, juventud es sinónimo de madurez. J. G. COBO BORDA.

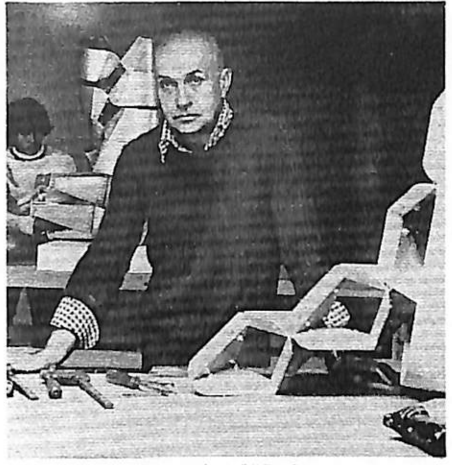
UNA EXPOSICION EXCEPCIONAL EN BOGOTA

Para el 13 de Septiembre a las siete de la noche anunció el Museo de Arte Moderno de Bogotá la inauguración de una de las grandes exposiciones internacionales que caracterizan su activo calendario. La muestra está conformada por 60 piezas de seis artistas de gran renombre internacional –Robert Indiana, Ellsworth Kelly, Agnes Martin, Edgar Negret, Louise Nevelson y Jack Youngerman– y su título, "25 Años Después", hace referencia a la amistad de estos artistas y a su iniciación conjunta en Nueva York a comienzos de los años cincuentas.

La exposición ha sido organizada especialmente para el Museo de Arte Moderno de Bogotá por John Stringer (el conocido crítico australiano que tuviera a su cargo la muestra del Museo del Oro que fué presentada en 1977 en su país), y en ella se dá una clara idea de la singular evolución en la obra de cada artista hasta el presente. "Revisando sus trabajos –escribe el señor Stringer en el catálogo de la exposición– es posible considerar a los artistas no sólo en sus realizaciones estéticas individuales sino también apreciar hasta dónde éstas han sido características de desarrollos en las bellas artes durante el tercer cuarto de este siglo".

"25 Años Después" es una muestra conformada con obras pertenecientes a importantes colecciones públicas y privadas del país y del exterior, entre ellas la de la Universidad de Nueva York y la del Museo de Arte Moderno de la misma ciudad. La exposición incluye pinturas, esculturas y dibujos representativos del particular lenguaje de sus seis autores, y su presentación en Bogotá, según palabras de Gloria Zea de Uribe, "permite apreciar el trabajo de un artista colombiano, Edgar Negret, en el contexto de calidad excepcional que corresponde con su obra".

Dado el extendido reconocimiento de las construcciones en madera de Louise Nevelson, de las sugestivas pinturas de Jack Youngerman, de las intrigantes cuadrículas de Agnes Martin, de los agudos arreglos de palabras de Robert Indiana, de la simplicidad pictórica de Ellsworth Kelly, y de las dinámicas formas escultóricas de la obra de Negret, "25 Años Después" despertó una gran espectativa en el público capitalino y está llamada a ser una de las muestras de arte contemporáneo de mayor impacto que se hayan visto hasta el presente en el país.



Edgar Negret. Bogotá. 1977. foto: Julio César Florez.

Robert Indiana. Nueva York. 1978. foto: Tom Kummler. Nueva York.

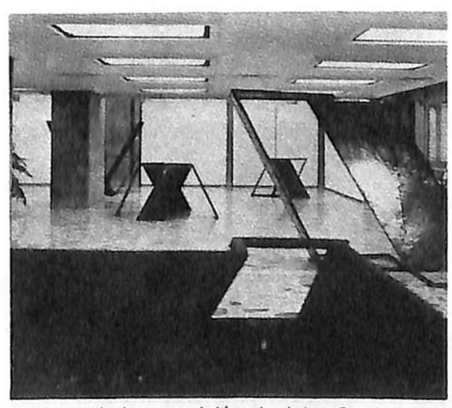


Ellsworth Kelly. Nueva York. 1958. foto: Tyler Graphics Ltda. Nueva York.

MEDELLIN:

JOHN CASTLES EN LA CAMARA DE COMERCIO.

Una de las muestras mas significativas en el medio ha sido indudablemente la de John Castles, realizada en la Cámara de Comercio y posteriormente en el Jardín Botánico. La obra de Castles evoluciona el concepto escultórico en Colombia, pues la escultura tradicional colombiana ha insistido en su consideración de elemento cerra-



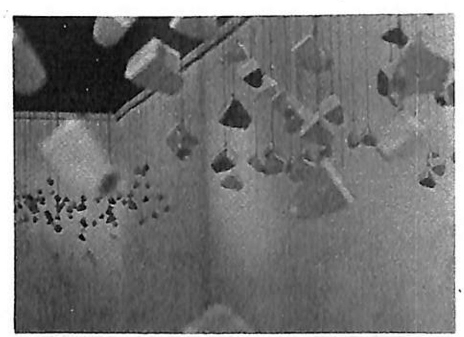
Aspecto de la exposición de John Castles en la Cámara de Comercio de Medellín.

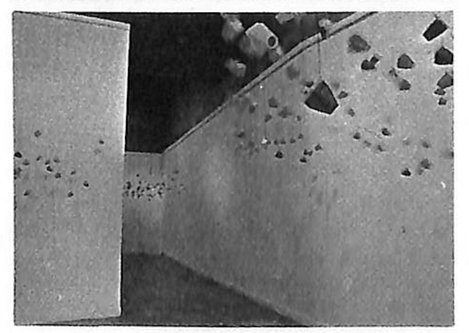
do, perfectamente manufacturado, que encierra en sí todos los valores que desea trasmitir. En el caso de las obras de Castles, afirmando la belleza a sus soluciones formales, enfatiza los espacios y hace tomar conciencia de lo que señala, aclarando como la arquitectura, algo mas que ella misma: consideraciones espaciales racionalizadas, escuetas, como proyección de sus elementos. Las consideraciones derivadas de los planos y las líneas inclinadas buscan una escala mayor para lograr la vivencia plena del espectador.

Los bocetos iniciales originados sobre retículas ortogonales, se organizan como plantas traslapadas, desfazadas que se unen en su dimensión vertical por láminas de hierro. Una de las plantas o proyecciones sobre el piso permanecen sólo como señalamientos de su proceso creativo, lo que exige, en el espectador un razonamiento que evidencie las sutiles relaciones espaciales.

ARTE TELESCOPIO

Juán Camilo Uribe exhibió en la Galería de la Oficina su obra Arte-Telescopio. La muestra consistía esencialmente en un evento de participación mediante la utilización de cuatrocientos telescopios.





Aspectos de la exposición de Juan Camilo Uribe en la galería de la oficina.

El telescopio es un objeto de plástico que sirve de pantalla y a través del cual se observa una diapositiva. Es el recurso popular de los nuevos fotógrafos de parque que hace posible tener y consèrvar una foto de recuerdo. El objeto telescopio despierta una enorme curiosidad por la necesidad del acercamiento para observar la foto interior. Juán Camilo Uribe actuando como un reportero tomó cuatrocientas fotografías: algunas de ellas de sus amigos, de su ciudad, de todas las cosas que le parecieron interesantes y organizó también algunas de sus obras tradicionales: santos e imagenes populares organizados ahora con la facilidad que la técnica fotográfica le permitía, sin necesidad de elaborar sus dispendiosos collages. Así agilizaba la realización de muchas ideas que el público captaba de inmediato. Como resultado final aparecía un espacio invadido por una exposición de cuatrocientas obras. La curiosidad que despertaban, el orden en el que cada cual recibía las informaciones y las sorpresas en el recorrido creaban un evento como obra mas allá de los formalismos vigentes. La necesidad de mirar, una a una las cuatrocientas "obras de arte", establecían una agotadora y refrescante propuesta en la que el humor y la irreverencia de Juán Camilo Uribe, hacían una conexión seria, tal vez como pocas, con el medio popular latinoamericano. A. SIERRA.

LA GEOMETRIA COMO PROCESO EN SARA MODIANO

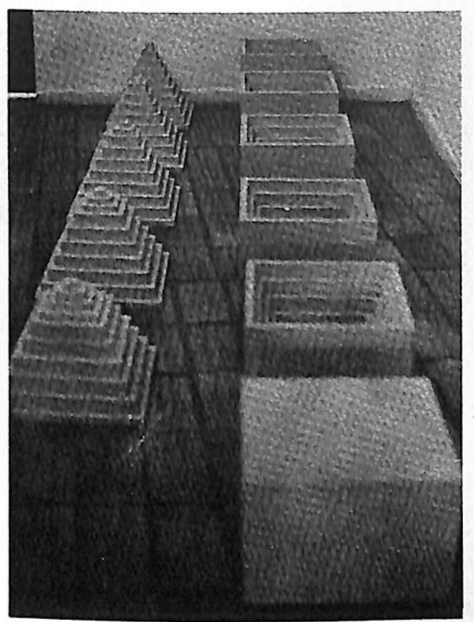
La obra de Sarita Modiano surgió en un medio históricamente condicionado por el golpe estético que significó en un momento dado el arte geométrico en Colombia. Marta Traba, en alguno de sus ensayos de hace quince años, retrata con mucha precisión a la sociedad colombiana de los cincuentas, bastante mediocre en lo que a percepción estética se refiere, y su consiguiente sorpresa ante la irrupción de una pintura como la de Eduardo Ramírez Villamizar. La dificultad en adaptarse a la nueva propuesta, consistió primordialmente en su sobredósis de racionalidad sobre una mentalidad general educada en el sentimiento y en una visión romántica del mundo. No venía sinembargo el arte geométrico, al introducirse en el país, desprovisto de humanismo: Se proponía restablecer el orden que, en otro sentido, simplificado e intuitivo, ya habían comprendido los artistas precolombinos, cuya sensibilidad se nos presenta, hay que admitirlo, mucho menos prejuiciada que la de la sociedad creada en América después de la colonización europea. En sus relieves, Ramírez nos habló un lenguaje más universal que el que planteaba en su pintura, y, posteriormente, Carlos Rojas y Ana Mercedes Hoyos añaden a ese lenguaje la experiencia más reciente del arte de procesos, en el que la mente atraviesa la obra física penetrando un concepto que el propio espectador debe acabar.

Sara Modiano comparte con ellos y con su ilustre predecesor, las fuentes primeras del Constructivismo y su consecuencia más reciente, el Arte Minímal. Como muchos estudiantes de academias, ella se inició en la geometría reproduciendo la obra de maestros contemporáneos como Josef Albers, Frank Stella y Nenneth Noland —caso ya visto en el arte figurativo colombiano con las reproducciones de Francis Bacon hechas por Luis Caballero a principios de los sesentas.

Su primera obra personal, especie de relieves logrados con papeles superpuestos, marcaron un momento afortunado en su carrera, toda vez que significaron una premonición de su escultura actual. Desafortunadamente Sarita Modiano derivó entonces a una pintura débil y simple, mezcla peligrosa de Arte Abstracto con alusiones confusas a lo Figurativo.

Su trabajo actual, en cambio, marca el resurgimiento de la idea inicial llevada al espacio tridimensional. En este campo, su disolvente pintura anterior adquiere la categoría de un objeto autónomo; cuya vitalidad reside en que muestra públicamente los distintos pasos de su crecimiento: La Gran Escultura para colocar directamente sobre el suelo, compuesta por diez elementos separados entre sí y dispuestos en un orden que permita apreciar su progresión geométrica, introduce con mucha limpieza un movimiento que, al contrario del arte cinético, es puramente intelectual. Se refiere a aquel que se des-

RESEÑAS


Sara Modiano. 1.979. Aspecto de su exposición en la galería de la oficina. Medellín.

plaza en la mente, y que al no ser espacial, se convierte en un proceso interior que emparenta la obra con el llamado Arte de Sistemas, o sea un arte que no se limita al objeto estático, producto aislado y final del artista, sino que induce a ser meditado como un proceso de pensamiento.

Sarita Modiano elabora este trabajo con una precisión heredada de los teóricos del constructivismo clásico, quienes opinaban que la realización de la obra debe mostrar una perfección técnica equivalente a la perfección del concepto. En este sentido la meticulosidad en el acabado tiene además a su favor algo olvidado por algunos artistas en los últimos años, y es la disciplina, física e intelectual, que representa el dominio del lenguaje formal en el arte. Y por otro lado resurge en su obra una investigación conceptual de una riqueza impredecible, pero que motivará sin duda nuevos y sugerentes caminos en el campo del arte de sistemas aplicado a su versión más intelectual: el Arte Minímal y la Geometría como proceso. ALVARO BARRIOS.

RODRIGO CALLEJAS EN LA CAMARA DE COMERCIO.

Propuestas para mirar el paisaje, era el título para la exposición de Rodrigo Ca-


Rodrigo Callejas. **Paisaje.** 1979. Acrílico sobre lienzo 1.80 x 1.20 mts. Foto: Jorge Ortíz.

llejas y la propuesta realmente se planteaba bajo dos puntos de raciocinio: El primero es la sincronización de dos vistas diferentes del paisaje, dentro del mismo plano, lo que contradice la visión normal de los paisajistas con un identico concepto de base en la utilización del area del cuadro. La obra proyecta simultaneamente y de forma precisa dos aspectos diferentes del paisaje local, que permaneciendo dentro las técnicas tradicionales producen un nuevo sentido pintórico. En segundo lugar la normalización o estandarización de las dimensiones en la obra de Callejas, Permite una mayor claridad a los fraccionamientos verticales que establece en forma regular, facilitando la conexión de una obra y otra, de un rectángulo y otro, hasta crear en una gran dimensión, una serie de visiones multíples de nuestra topografía.

Los alambres de púas, siempre a la misma escala, mas que detectar una situación de violencia, ayudan en la estandarización de las obras y proporcionan un primer plano de apreciación al enfatizar la profundidad de campo de los paisajes que van desde un close-up, hasta la consideración del horizonte.

Es sorprendente que dentro caracteristicas tan elementales Callejas logre significaciones nuevas en la apreciación pictorica del paisaje, en un medio que acostumbra afirmar solo con la descripción, sin apoyarse en la propuesta personal. ALBERTO SIERRA.


Rufino Tamayo. **El Fumador.** Oleo sobre lienzo. 0.43 x 0.33 mts.

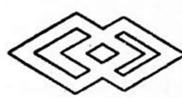
PRIMERA GRAN SUBASTA DE ARTE LATINOAMERICANO CONTEMPORANEO EN SOTHEBY PARKE BERNET

El 17 de octubre se realizó en Sotheby Parke Bernet la primera subasta de arte latinoamericano. La subasta organizada por el Center for Inter-American Relations en colaboración con Sotheby Parke Bernet incluyó una amplia selección de obras de los artistas más reconocidos mundialmente incluyendo la generación de vanguardia representada por Wilfredo Lam, Roberto Matta, Candido Portinari, Diego Rivera, Rufino Tamayo, Joaquin Torres-García y una amplia segunda generación de talentos sobresalientes como Fernando Botero, Marcelo Bonevardi, Fernando de Szyszlo, Claudio Bravo, Antonio Seguí, Omar Rayo, Edgar Negret, Jesus Soto y el grupo generativo geométrico de Argentina quienes han llegado a gozar de fama internacional.

Artistas jóvenes trabajando en Europa, Estados Unidos y sus propios países fueron incluidos para dar la oportunidad al público de apreciar las nuevas corrientes artísticas y la multiplicidad de talentos que salen hoy en día de Latinoamerica.

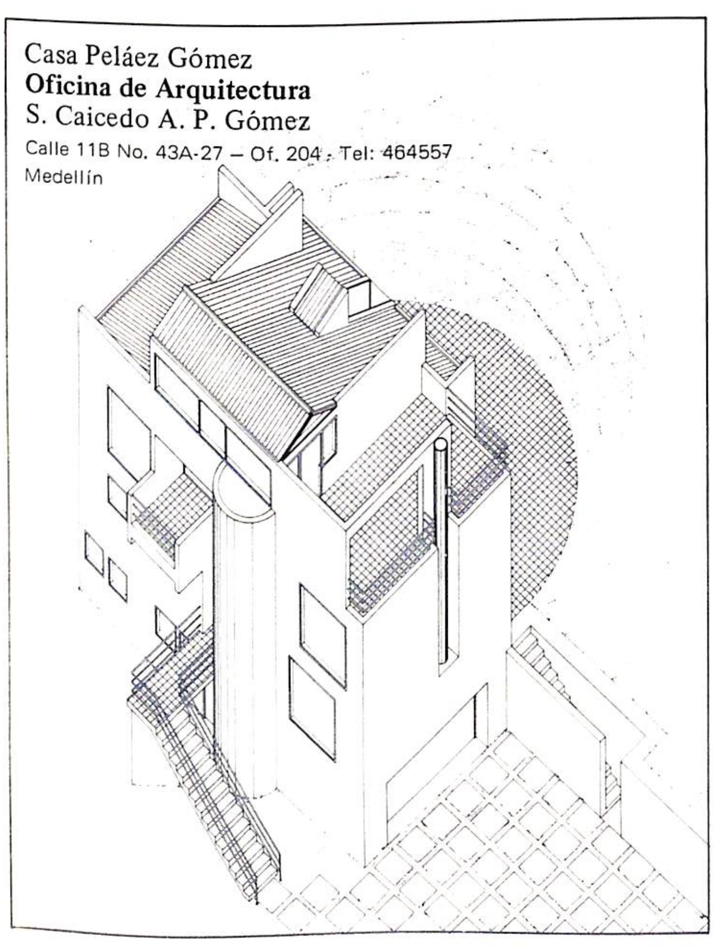
Jorge Ortiz. Sin título. 10:15 am. Agosto 31 - 1979. Fotografía Blanco y Negro. 0.80 x 0.80 mts. Colección Museo de Arte Moderno de Medellín.






Red
Nació en 1820 y sigue tan campante
DISTRIBUIDO EXCLUSIVAMENTE POR PUYANA Y CIA. BOGOTA CONMUTADOR 2854600


GALERIA
CONDOR
EN COLOMBIA HOY!
UN NUEVO CAMINO
PARA MOSTRAR ARTE
Calle 74 No. 52-33 Telefonos: 35 43 91 45 11 46
Apartado aéreo 50147 Barranquilla - Colombia.

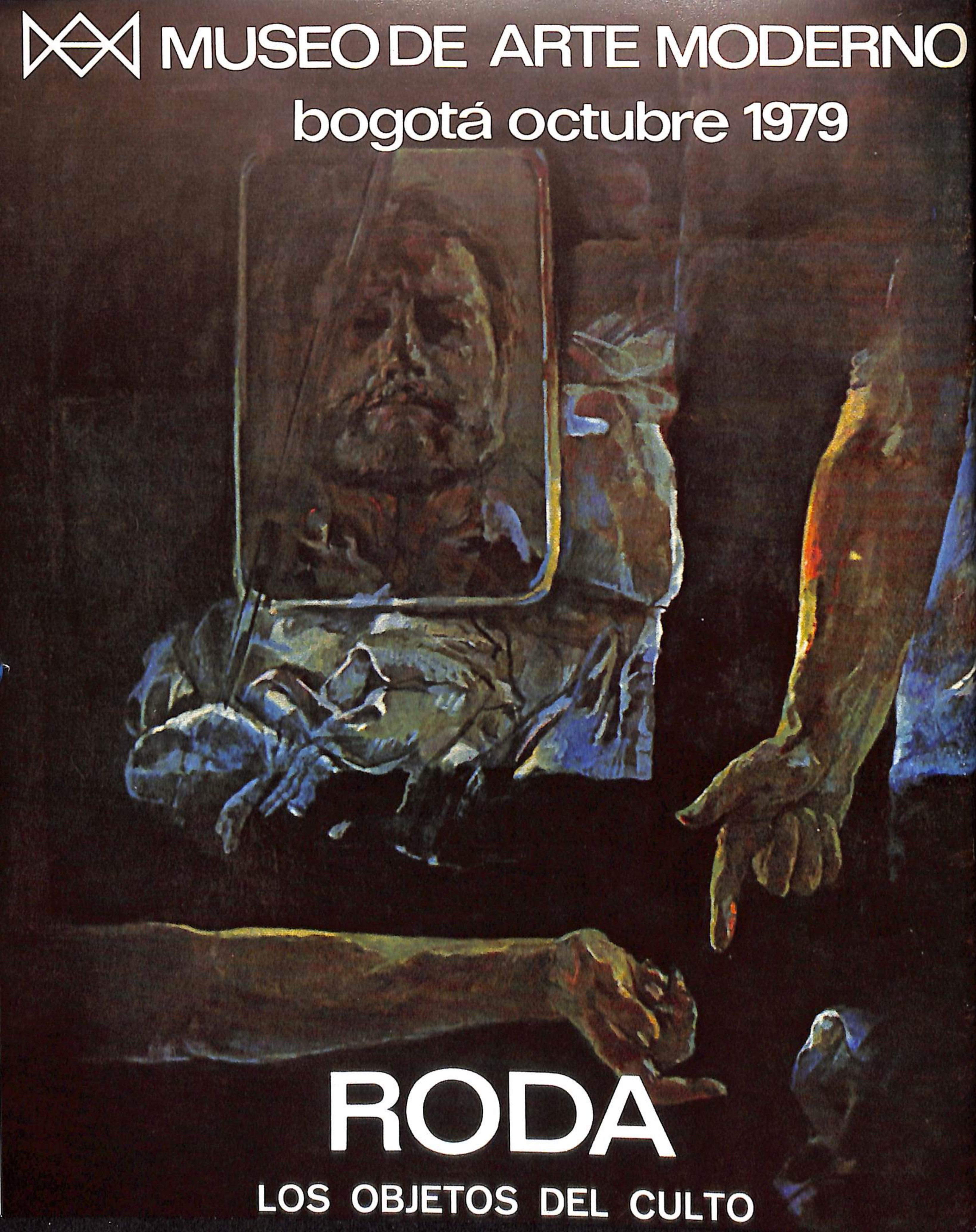

Casa Peláez Gómez
Oficina de Arquitectura
S. Caicedo A. P. Gómez
Calle 11B No. 43A-27 – Of. 204 - Tel: 464557
Medellín


SALCHICHAS
TIPO FRANKFURTER
Zenú
DELICATESSEN

HILDA CROVO

GALERIA DE LA OFICINA MEDELLIN SEPTIEMBRE DE 1980




MUSEO DE ARTE MODERNO
bogotá octubre 1979
RODA
LOS OBJETOS DEL CULTO